المثاقفة

عبد الصبور واليوت .. دراسة عبر حضارية

الكتاب: المثاقفــة
عبد الصبور وإليوت .. دراسة عبر حضارية
المؤلف: د. جمال نجيب التلاوى
ترجمة: د. ماهر مهدى - حنان الشريف

الناشر: دار الهدى للنشر والتوزيع

الطبعة الأولى: 2005
رقـــم الإيداع: 2004/19740
الترقيم الدولى: 1-66-5822-977



المنيا ـ 5 ميدان الساعة
ت 0127899112 - 086/2377034
فاكس 086/2377034

إهداء ..

إلى ..

يوسف جمال

الذى جاء فى زمن الطوفان الأمريكى

يبحث عن ..

حلم وابتسامة

هذه الترجمة

كتب هذا الكتاب فى نصه الأصلى باللغة الإنجليزية، وقد تفضل بالتصدى لترجمته كل من: د. ماهر مهدى، مدرس الأدب الإنجليزى بكلية الآداب - جامعة حلوان، والأستاذة/ حنان الشريف، مدرس مساعد اللغويات بقسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب - جامعة المنيا.

وقد قام المترجمان - ولهما منى كل الشكر - بجهد فائق فى إحالة النصوص المقتبسة إلى أصولها، وعند تعذّر الحصول على بعض المراجع العربية - وهو قليل - اكتفيا بترجمة المقتبسات عن النص الأصلى، لذا قد يجد القارئ شيئاً من الاختلاف فى تراكيب بعض الجمل المقتبسة من أصول عربية.

د. جمال نجيب التلاوى

المثاقفة

وآفاق جديدة للأدب المقارن

(1)

بدأت الدراسات عبر الحضارية Cross – Cultural Studies تأخذ طريقها فى المشهد الثقافى، متحولة عن الدراسات الأدبية Literary studies، والنقدية التقليديـــة. والحقيقة أنى لا اتفق كثيراً مع من يزعمون بأن الدراسات عبر الحضـــارية حلــت محل الدراسات الأدبية، وعلى رأسهم انتونى ايستهوب Antony Easthope فى كتابه "Literary into cultural studies من الدراسات الأدبية إلى الدراسات الحضارية"، حيث لم تنته تماماً الدراسات الأدبية بشكلها التقليدى، وإنما ما حدث هو تطور الأدبى إلى الحضارى، أو بمعنى أدق تطور وتحول الأدبى إلى عبر حضارى.

(2)

الدراسات عبر الحضارية (CCS)

إن الغرض الأساسى للدراسات عبر الحضارية CCS هـــو عمـــل ربـــط، وعلاقات استنتاجية بين النص وما هو خارجه، فى إطار المقارنة بـــين منطلقـــات ومظاهرها المتنوعة، ولعلى أفضل ترجمة المصطلح إلى دراسات (عبر حضارية) وليس (عبر ثقافية)؛ حيث أن مفهوم "الحضارة" أشمل وأعم من مفهـــوم "الثقافـــة"، فنحن فى العالم العربى – مثلاً – أصحاب حضارة عربية، مع وجود ثقافة مصـــرية، وثقافة خليجية...إلخ، كما أن الدراسات عبر الحضارية تعتمد على تداخل الحضـــارات (وليست الثقافات فقط)، وتأثيرها فى بعضها البعض. فالترجمة إلى (عبـــر الثقافيـــة)، يشوبها الكثير من القصور؛ لأن هناك بعض البلـــدان ذات التعدديـــة الثقافيـــة Multi–Culturalism مثل كندا، واستراليا، وحتى الولايات المتحدة الأمريكية، تتعـــدد فيهـــا الثقافات، ما بين ثقافات المهاجرين الأصليين، وثقافات البلدان التى أصبحوا يعيشون فيها ويحملون هويتها، بينما تجتمع هذه التعددية الثقافية داخل إطار واحـــد يحمـــل قسمات حضارة واحدة. وإذا كان عالم الاجتماع تايلور Tylor قد أشار إلى الدراسات

عبر الحضارية فى إطارها الإحصائى المقارن، فإن جورج بيتر مـــوردوك Murdock هو أول من أشار إلى المصطلح فى عام 1937، فى حديثه عن المسح (الاجتماعى) عبر الحضارى، وقد قام بتطوير مفهوم المصطلح عام 1947، غير أنه لم يأخذ ســمته الآنى إلا فى العقدين الأخيرين، باعتباره أحد نتاجات العمولة، حيث تداخل الحضارات والثقافات وتداخل الهوايات، ومحاولة مسح هويات صغيرة (الآن) لصالح هويـــات أو لنقل هوية واحدة (أمريكية بالطبع)، تنمط العالم حسب معطياتها وآلياتها، الأمر الذى تبدو معه الفواصل والفوارق بين الحضارات غامضة وواهية.

والدراسات عبر الحضارية تعيد (الأدبـــى) إلـــى الســـياقات الحضـــارية والتاريخية، فى أطر مقارنة بين معطيات الحضارات المختلفة المنتجة للنصى، غير أنها فى ذات الوقت تُبعد النص عن أدبيته الخالصة ليكون "نتيجة لـــ، وتعبيراً عن"، وليس كينونة مستقلة. وفى سياق الدراسات عبر الحضارية تتمـــاهى الحضـــارات والهويات. ولأنها فى سياقها ما بعد الحداثى، أصبحت أحد روافـــد العولمـــة، فقـــد اتسمت بأنها دراسات تعلو فوق المنظور الإقليمـــى (والـــوطنى أيضـــاً!)، وتقـــيم المقارنات بين النصوص المنتمية إلى حضارات مختلفة، وتمتـــد لتشـــمل حقـــولاً معرفية متعددة: كاللغويات، والنقد، والترجمة، وبالتالى الأدب المقارن. والدراسات عبر الحضارية لا تنتصر لثقافة (طبقية) على حساب أخرى، فهى تهـــتم بالثقافـــة الشعبية نفس اهتمامها بالثقافة الرسمية (Mass and high cultures).

إن هذه العلاقات المتداخلة بين الحضارات المختلفة، أنتجت عملية "المثاقفة Acculturation" التى أصبحت أحد المصطلحات المطروحة بشدة فى السنوات القليلة الماضية، باعتبارها أحد نتاجات الدراسات عبر الحضارية، والتـــى – بـــدورها – تمثل أحد روافد العولمة.

(3)

المثاقفة Acculturation

هناك تعريفات كثيرة لمصطلح المثاقفة، متشابهة أحيانـــاً، ومختلفـــة فـــى سياقات أخرى، ولعل تعريف موسوعة Wikipedia تقربنا كثيراً من المعنى المقصود

للمثاقفة، حيث هى اكتساب ثقافة مغايرة للثقافة الأصلية للفرد أو الجماعة، وهى هنا تشير إلى الثقافة الأجنبية التى يضيفها الفرد أو الجماعة للثقافة الأصلية، وذلك من وجهة نظر مستقبل تلك الثقافة، حيث تُضاف الثقافة الجديدة إلى أو تختلط بثقافة (الفرد أو الجماعة) المكتسبة محلياً منذ الميلاد.

وهناك فارق – إذا ما أردنا الدقة الشديدة – بين المثاقفة لدى الفرد، وهى Trans culturation، وبين المثاقفة لدى مجموعة وتعنى acculturation، غير أن المصطلح الأخير هو السائد فى الإشارة إلى المثاقفة، سواء لدى الفرد أو الجماعة. وبالرغم من أن استخدام المصطلح بالمفهوم ما بعد الحداثى قد أثار جدلاً واسعاً بدلالاته الملتبسة، خاصة فى الوطن العربى، فإن تاريخ المصطلح يعود لنهاية القرن التاسع عشر، حيث كان العالم النفسى "ج. و. باول J. W. Powell" أول من صك هذا المصطلح، عام 1880، ثم طوَّره عام 1883، وعرفه بأنه يشير إلى التغيرات النفسية الناجمة عن المحاكاة عبر الثقافية.

وقد أثار المصطلح – ولا يزال – جدلاً واسعاً فى العالم العربى، فالبعض يرى أنه غزو ثقافى، وأنه نتاج تأثير ثقافة غازية قاهرة فى ثقافة مستقبلة مقهورة، والبعض الآخر يرى أن التثاقف عبارة عن لقاح وتلاقح. وربما تعنى المثاقفة كل ذلك. لكن ما نعنيه بالمثاقفة هنا هو: التحاور والمقارنة بين ثقافة جديدة يتم اكتسابها اختيارياً، وبين ثقافة أصلية لدى الفرد أو الجماعة. وتؤدى المثاقفة من هذا المنطلق إلى حدوث تغير ما، ناتج عن المزج أو الحوار بين حضارتين أو ثقافتين، وليس خضوع ثقافة لثقافة أخرى.

إن المثاقفة – بهذا المعنى – هى ما يشير إليه "جارودى" فى حديثه عن ضرورة تجاور وتحاور الثقافات، وهو عكس ما يرمى إليه "فوكوياما" و"هنتنجنون"، حيث يرى الأول أن دورة التاريخ تنتهى بخضوع الحضارات الضعيفة (الآن) للحضارات الغربية (النموذج الأمريكى خاصة)، بينما يتحدث الثانى عن حتمية صراع الحضارات، ويعطيها شكل الصراع الدينى بين الغرب المسيحى والشرق المسلم، وهذه المعانى التى يشير إليها كل من "فوكوياما" و"هنتنجنون" هى عينها ما يحدو بالبعض إلى التشكك فى ماهية المثاقفة، والتخوف من أهدافها ومراميها.

ولأن المثاقفة أحد روافد الـ (CCS)، فهى أيضاً تعتمد المقارنة منهجاً لها فى العلوم المختلفة، مثل: علم اللغة المقارن، وعلم القانون المقارن، وعلم الأدب المقارن. وتفتح المثاقفة كمنهج مقارن آفاقاً جديدة أمام الأدب المقارن، وتقف أمام كل الدعاوى المنادية بنهايته، وتقلل من حدة أراء بعض النقاد حول أزمة الأدب المقارن، من أمثال: "هارى ليفن" و "هنرى ريماك". فربما يواجه الأدب المقارن أزمة إذا ما ظل فى إطار المدرسة الفرنسية، أو حتى فى إطار المدرسة الأمريكية الليبرالية، ولكن مع المثاقفة يتجدد الدرس المقارن، ويصبح موضوع الدرس عبر الحضارى إطاره الموجه.

إذا ما تأملنا المفاهيم العولمية الأمريكية – مع الربط والاستنتاج – نجد أن خطاب العولمة ليس خطاباً سياسياً مجرداً، وأن التطور من الأدبى إلى عبر الحضارى لم يكن من قبيل المصادفة، فكل هذه الحقول ليست جزراً منفصلة عن بعضها البعض، وصيحة "ويلك"، وتراجعه عن ثورته فى الأدب المقارن، ثم خطاب "ريماك" وأتباعه وافتعالهم الأزمات حول الأدب المقارن، ليس ببعيد عن السياسى بشكل من الأشكال – وسنوضح فى صفحات تالية جزءاً من هذا الربط بين السياسى والحضارى، من خلال نظرية الترجمة متعددة المناهج Theory of Polysystem translation.

إن التطور العولمى/الأمريكى لمفهوم الأدب المقارن قد أفضى إلى تصور "عنصرى"، حيث يرى المطورون أن المقارنة بين آداب الأمم والحضارات المختلفة يسوّى بين هذه الأمم وتلك الحضارات، وبالتالى لا يستقيم الأمر لدراسة نصين أحدهما ينتمى لدولة عظمى مثل أمريكا، بينما ينتمى الآخر لدولة من دول العالم الثالث، فشرط المقارنة أن تتم بين الأدب الأمريكى والآداب الأوربية، وقد تم اختيار أدب اللغات الفرنسية والألمانية تحديداً، موضوعاً للمقارنة، أما آداب شعوب العالم الثالث، فلا تدخل فى إطار هذه المقارنات، وعليها أن تظل تابعة، متأثرة، بعيدة عن إطار المثاقفة. ولهذا كانت ثورة المدرسة الشرقية فى الأدب المقارن، وكانت ثورة "أدب ما بعد المرحلة الاستعمارية Post colonial literature"، والذى لم يكن للعرب فيه إسهام ملحوظ، بل كان الإسهام الأكبر ولا يزال لليابانيين والصينيين والهنود.

إن هذه النظرة الاستعلائية والعنصرية ملازمة لمفهوم العولمة، ودافعة

للتقليل من قيمة وأهمية الدرس المقارن عامة، والأدب المقارن خاصة. ويأتى تحديد الآداب التى يتم مقارنتها ببعضها البعض، ليضيق الحدود والأفاق أمام المقـارنين الموضوعيين objective Comparatists. وربما لهذه الأسباب، نرى أن المثاقفة هى الحل الموضوعى، أو على الأقل، أحد الحلول الموضوعية للخروج من الأزمة "المفترضـة" و"المصطنعة" أمام الأدب المقارن. إن دراسة صورة بلد فى أدب كاتب من بلد آخـر، ينتمى لحضارة مختلفة، لهو أحد آليات المثاقفة، ودراسة التشابهات والاختلافـات بـين عملين ينتميان لحضارتين مختلفين، هو أحد آلياتها، دون اللجوء لقواعد التأثير والتأثر.

هل يمكن إذن اعتبار المثاقفة هى المصالحة بين منظرى الأدب المقـارن وبين المقارنين؟ وهل يمكن اعتبارها الباب الملكى لدراسات وموضوعات لا نهائية فى الأدب المقارن؟ وهل يمكن اعتبار "الدراسات الترجمية" أحد روافـد المثاقفـة، وتابعاً هاماً للأدب المقارن، وليس العكس كما تفترض سوزان بيزنت؟!

إن المثاقفة لا تفترض إلغاء شروط التأثير والتأثر، لكنها لا تقـف أمامهـا كشرط أساسى للدراسة المقارنة، فيمكن التحليل المقارن بين عملين أو أكثر، بينهما أو بين كاتبيهما تأثير وتأثر، وإذا لم يتوفر هذا الشرط، يمكن أيضاً إجراء التحليـل المقارن. والدراسة التطبيقية التى يحتويها ذلك الكتاب، تعتمد أساساً علـى وجـود التأثير والتأثر، ولكن ذلك يتم لوجود هذه الشرط، فى الوقت الذى نؤمن فيه إيمانـاً تاماً بفرضيات مغايرة تبعدنا عن الوقوف فى صفوف صناع الأزمات.

إن المثاقفة – بالفعل – تفتح أمام المقارنين آفاقاً جديدة ولانهائيـة – كمـا سبق القول –، خاصة عندما تسقط الشروط الأمريكية/العولمية، الملزمـة بتحديـد آداب بعينها، للمقارنة بينها. إن مجرد فعل التثاقف، سواء كـان قصـدياً أو غيـر قصدى Derided on Non derided، يعطى فرصة كبيرة لإمكانية التأثير، حتى ولـو بشكل غير واع من جانب الكاتب، ويعطى فرصة للمقارنين لعمـل التحليـل والتفسـير المقارن، وللخروج بنتائج جديدة تربط النص الأدبى بسياقه الحضارى والثقافى. فالمثاقفة تصل بالمقارن إلى نتائج جديدة غير متوقعة، حيث مجالات التثاقف، وعلاقات الجدل بين الحضارات والثقافات، ومدى تفاعلها داخل النص الأدبى، وداخل الخطاب المقارن.

(4)

في عام 1969 قال الناقد المقارن Comparatist "هارى لـيفن Hary Levin" عبارة تُلخص مسيرة الأدب المقارن وأزمته فى آن: "لقد لُكْنَا الكثير من الكلام حول الأدب المقارن، لكنَّا لمْ نبذل نفس الجهد فى مقارنة النصوص الأدبية".[1] وهــى عبــارة بقدر ما تنطبق على الأدب المقارن، تنطبق أيضاً على النقد الأدبى فى مصــر والعــالم العربى، حيث يكثر الحديث حول التنظير المعتمد فى جوهره على الترجمات أكثــر مــن الكتابات النقدية التطبيقية، وهذا حقل الأدب المقارن الذى راده فى عالمنا العربى د. محمد غنيمى هلال، من خلال إتكائه على المدرسة الفرنسية، ولا يزال المقــارنون العــرب - فيما قرأت من كتب ومقالات - ضيوفاً على مائدة غنيمى هلال، كما ظل العالم العربــى لفترة طويلة ضيفاً على كتاب "نظرية الأدب" لكل من "رينيه ويلك" و"سنت وارن".

إن الكتابات العربية - فى معظمها - لا تقدم رؤية جديدة، ولا مدخلاً جديداً للأدب المقارن، سواء رؤية عربية، أو رؤية إسلامية، رغم أن بعض الكتب تقــدم عناوين طموحة، إلا أن المتن لا يختلف كثيراً عما سبق وقدمه غنيمى هلال: إننــا فى حاجة إلى تلك الجهود السابقة، لكننا فى حاجة أكبر لجهود أخرى قادمة، تضــع الأدب المقارن فى صلب نظرية الأدب العربية، خاصة مع بداية القرن واستقبال ما يسمى بنظرية "ما بعد الحداثة Post-Modern Literary Theory"، وعلينا أيضاً البحــث عن آفاق أوسع للأدب المقارن، كما هو الحال فى أمريكا، وكثير مــن حضــارات أوربا وآداب الشرق، مثل: اليابان، والصين، والهند، وأمريكا اللاتينيــة، حيــث إن دراستهم فى الأدب المقارن قد تفوقت على الأصول الأوربية.

لقد أكتمل قرن من الزمان على نشأة الأدب المقارن، قطــع فيــه الكثيــر مــن الخطوات، وحقق الكثير من النجاحات، لكننا مع ذلك ما نزال نبحث، كما تقول ســوزان بيزنت: نكرر نفس الأسئلة المثارة فى نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشــرين حول هوية الأدب المقارن موضوعاً لدراسة ما، وإذا كان لــلأداب المفــردة "القوميــة" قوانينها، فما هو قانون الأدب المقارن؟ وكيف للمقارن أن يختار ما يقارنه؟ وهــل

(1) سوزان بيزنت، ص20.

يمكن اعتبار الأدب نظاماً متكاملاً بذاته، أم أنه مجرد مجال للدراسة النقدية؟

إنها أسئلة متعددة بلا إجابات قاطعة، ولعل المقارنين العرب فى السنوات القادمة، يسهمون بإجابات شافية لهذه الأسئلة.

(5)

وإن محاولة البحث عن أصل لمصطلح الأدب المقارن، محاولة ليست سهلة، حيث نجد سبق الأولوية والريادة بين كل من الفرنسيين والألمان، فالفرنسيون طبقوا عام 1816 مختارات من نصوص أدبية، أطلقوا عليها عنوان "منهج للأدب المقارن"، ثم مات المصطلح حتى فترة الثلاثينيات، لنجد محاولة إحيائه مرة أخرى. وفى عام 1854 استخدم الناقد الألمانى "موريز كارير" المصطلح للمرة الأولى مستبقاً الناقد والشاعر الإنجليزى "ماثيو أرنولد"، عندما أشار إلى المصطلح عرضاً ودون أن يقصد موضوعاً خاصاً أسمه الأدب المقارن، وذلك عندما كتب عام 1848، قائلاً: "فى كل مكان هناك تواصل وارتباطات، فى كل مكان ستجد تماثلاً، حيث لا يوجد حدث مفرد، ولا أدب مفرد، شامل معقول إلا من خلال علاقته بأحداث أخرى وآداب أخرى"، ولعل هذه الإشارات – العرضية– لـ"ماثيو أرنولد" أقرب المقاربات لمفهومنا المعاصر للأدب المقارن، من حيث هو دراسة للعلاقات والمتشابهات بين الآداب المختلفة.

على أن الثابت هو أن أول استخدام للمصطلح فى القرن العشرين كان على يد "بيندتو كروتشه Crocce"، عام 1903، والذى حاول أن يستبدله بما يسمى بالتاريخ الأدبى أو التاريخ المقارن للآداب، وفى نفس العام الذى حاول فيه كروتشه رفض المصطلح واستبداله بآخر، نجد الناقد الأمريكى "تشارلز ميلز جيلى Gayley" يؤكد على المصطلح، ويساهم فى تأسيس مجلة الأدب المقارن، كما ينبغى فى هذا السياق الإشارة إلى إسهامات الألمانى "ماكس كوتش Max Kock" الذى كان من أوائل المؤسسين لمجلتين ألمانيتين للأدب المقارن: الأولى (1887 – 1910)، والثانية (1901 – 1909).

وعندما نترك البدايات، ونبحث عن الأب الشرعى للأدب المقارن، سنتوجه وبلا شك إلى كتاب "نظرية الأدب"، لرينيه ويلك ورن، والصادر فى الخمسينيات، حيث اعتبر – وقت صدوره – موضوعاً سياسياً أكثر منه أدبياً، فقد كان الحماس

لمنظمة الأمم المتحدة فى ذلك الوقت، والبحث عن صيغة تجمع شعوب العالم، بعد دمار الحربين العالميتين. لقد أعلن "ويلك ورين Warren" أن الأدب المقارن هو البديل الثقافى لمنظمة الأمم المتحدة، أو هو الصفة الحضارية المشرقة والفعالة لها، حيث تتعانق شعوب العالم، من خلال مقارنة آدابها بعضها بالبعض، فى إطار تأثيرها المتبادل فى بعضها البعض، مع إسقاط مفهوم الأدب العظيم "Great"، والأدب الضعيف "Minor" أو ما سمى فى الفترة الاستعمارية بـ "الأدب السائد" و"الأدب الهامشى". كان الأدب المقارن إذن فى بداية استقراره سياسة عالمية لا تعرف التفرقة العنصرية، غير أن عنصرية "ويلك" ما لبثت أن ظهرت سريعاً، فبعد مرور عقد من الزمان على كتابه هذا ودعوته الرائعة، ما لبث "ويلك" أن انقلب على دعوته وعلى الأدب المقارن نفسه، وكتب مقالاً شهيراً عنوانه "أزمة الأدب المقارن"، وظل طوال عقدى الستينيات والسبعينيات، يحاول هدم صرح الأدب المقارن، لكن دعوته جاءت متأخرة جداً، لأن الأدب المقارن فى هذه الفترة كان قد ثبت جذوره ودعائمه، وانتصرت له فرنسا بمدرسة عتيقة متحفظة، ثم أمريكا بمدرسة أكثر راديكالية، وأكتسب الأدب المقارن أرضاً جديدة فى جميع أنحاء العالم، وأصبح – بالنسبة للباحثين الجدد الجادين فى معظم جامعات العالم – الموضوع الثورى المتحرر من قيد وتنميط الدراسات التقليدية.

ومع مطلع الثمانينيات من هذا القرن، أصبح للأدب المقارن مناهج ثابتة فى معظم جامعات العالم، شرقاً وغرباً، بل وتغيرت خريطة الأدب المقارن، ورسمت خريطة حداثية – سوف نشير إليها فيما يلى – خريطة ساهم فيها الشرق ولا يزال بدور أكبر من دور الغرب الذى أكتفى بدور الريادة. ولم تُترك مقولة "ويلك" دون رد، ففى عام 1974، جدَّد "فرانسوا جو Francois Jost" المقولة منكراً رأيه الجديد فى الستينيات، حيث رأى فرانسوا أن الأدب المقارن ليس مجرد منهج أكاديمى لدراسة الأدب، ولكنه الرأى الاشمل لعالم الأدب والبلاغة الإنسانية، إنه رؤية شاملة ومتكاملة للكون المتحضر، وبالتالى فالحديث عن الأدب القومى لا يزيد عن كونه منهجاً محدود الرؤية وغير متكامل.

(6)

اعتاد النقاد والمقارنون Comparatists أن يقسّموا مدارس الأدب المقارن إلى مدرستين هما: الفرنسية، والأمريكية، وربما كان هذا صحيحاً - لعدة اعتبارات- حتى عقدين من الزمان، إذ أن خريطة الأدب المقارن الآن تختلف كثيراً عن خريطة النشأة والريادة. فحين ننظر للآخرين نرى شموع المدرسة الفرنسة تتلألأ فى الصورة وحدها فارضة ظلالها على العالم، وتبدو من بُعد وعلى استحياء المدرسة الأمريكية، أما الخريطة الجديدة فهى مضاءة بضوء ساطع للمدرسة الأمريكية التى تختفى رويداً رويداً، لنجد الخريطة تعطى مساحات أكبر للشرق أو ما يسمى فى السياسة بدول العالم الثالث، مثل: أدب أمريكا اللاتينية، والعرب، والهند، واليابان، والصين، وآداب البحر الكاريبى، والتى تمثل مجتمعة الإسهام الأكبر والأكثر إشعاعاً.

1- **المدرسة الفرنسية:** وهى الأسبق زمنياً، وربما تواكبت معها المدرسة الألمانية - غير المعمرة - صاحبة الريادة فى الأدب المقارن، وربما ظلت هى الوحيدة الباسطة ضوءها على الدراسات الأدبية والنقدية فى العالم أجمع لحوالى عقدين من الزمان، ودون منافسات جادة، حيث عزلت المدرسة الألمانية نفسها بدعاوى العنصرية النازية. بعد الحرب العالمية الثانية، كان الجو مهيئاً لظهور وريادة المدرسة الفرنسية فى الأدب المقارن، معتمدة على جراحات الحرب العالمية الثانية، والتى هيأت الرأى العام لتناسى الذوات الفردية ومحاولة إيجاد صيغة - كما سبق القول- تجميع شعوب العالم، من خلال شكل مؤسسى، فكانت هيئة الأمم المتحدة سياسياً، والمدرسة الفرنسية فى الأدب المقارن حضارياً وفكرياً وأدبياً، وهى مدرسة نستطيع وصفها - الآن- بأنها مدرسة محافظة صارمة، تخضع لعناصر وأسس ثابتة، وقوانين تضمن الوصول إلى نتائج دقيقة إلى درجة كبيرة (وقد أفاض د. غنيمى هلال فى شرح أسسها)، وإن كنا نود أن نؤكد هنا على أهم أسسها، وهى: التركيز على عنصر التأثير والتأثر، فلابد أن يكون كاتب ما أو أدب ما متأثراً بكاتب آخر أو أدب آخر من بلد آخر، ومن الضرورى أن يكون الكاتبان موضوع الدراسة لهما لغتان مختلفتان، وهذا عنصر هام جداً، - بينما نجد المدرسة

الأمريكية تلغى جانب الاختلاف اللغوى، وتسمح – مثلاً – بإجراء دراسة مقارنة بين كاتب أمريكي وكاتب بريطاني يستخدمان لغة واحدة – كما تؤكد المدرسة الفرنسية على عنصر اللقاء التاريخي، حيث لابد من وجود دليل ما على سبق أحد كاتبي موضوع المقارنة عن الآخر، ولابد من دليل لثبوت تأثر الكاتب الثاني سواء بمعرفة لغة الكاتب الأول أو من خلال الترجمة، بالإضافة إلى عوامل أخرى تشترطها المدرسة الفرنسية. ورغم قيودها إلا أنها – كما سبق الذكر – تعطى نتائج دقيقة إلى درجة كبيرة، وهو ما جعل كاتب هذه السطور يتبناها في دراسته التطبيقية حول (عبد الصبور وإليوت) موضوع هذا الكتاب [منذ سنوات عشر مضت]. وإن كان هذا لا يعني أن كاتب هذه السطور يصادر على معطيات المدارس الأخرى، بل أجدني بعد هذه السنوات العشر، أكثر ميلاً للمدارس الحداثية الأمريكية والشرقية، لأنها تتخطى الجمود، وتفتح آفاقاً أوسع لدراسات الآداب المقارنة.

ولعلنا نعود إلى مقال "ويلك" – مرة أخرى –، فنقف أمام هجومه على الأدب المقارن، ووصفه له بأنه في أزمة، وذلك حين يهاجم المدرسة الفرنسية، وبالتحديد جهود "فان تيجم Van Tieghem"، حيث يصف المدرسة الفرنسية بأنها مقيدة لدراسة الأدب المقارن، لأنها – حسب مفهومه – تقتصر على المصادر والمؤثرات فقط، وتلغى علاقات الشبه والهويات والتوازيات بين كاتب وكاتب آخر، وتقتصر على كاتبين من بلدين مختلفين ولغتين مختلفين. وينبغي الإشارة هنا إلى أننا ننتقد المدرسة الفرنسية الآن في نهاية القرن، أي بعد ظهور معارف كثيرة لم تكن متوفرة آنذاك، وبالتالي فإننا لا نرفض المدرسة الفرنسية كلية، بل نرى أن عنصر اختلاف اللغة ينبغي أن يكون الأساس في اختيار موضوعات المقارنة، وأيضاً اختلاف بلد الكاتبين موضوع المقارنة، حتى تكون هناك فرصة لمقارنة ثقافات وحضارات مختلفة، ونحن في تراثنا العربي نسمي "المقارنة" بين كاتبين في لغة واحدة، "موازنة"، وليست "مقارنة".

2- **المدرسة الألمانية**: زامنت المدرسة الألمانية المدرسة الفرنسية، أو ربما سبقتها بقليل، لكنها أخذت توجهاً متعصباً، جعلها محاصرة داخل حدودها. فقد تبنت نظرة متعصبة للجنس الآرى، وانطلقت في إطار التوجه السياسي النازي،

حيث الاعتقاد بأن الأدب الألمانى هو الأعظم، وأن الآداب الأخرى هامشية، وأنه عند المقارنة بين نص ألمانى وآخر غير ألمانى، يجب الوضع فى الاعتبار أن المقارنة ليست بين نصين متساويى القيمة، لأنهما يعبران عن حضارة سائدة وأخرى تابعة، ولذلك حوصرت المدرسة الألمانية، رغم سبقها الزمنى وريادتها فى استخدام المصطلح، وإصدار أول مجلتين متخصصتين فى الأدب المقارن، وأصبح استقبال المدرسة الفرنسية فى جميع أنحاء العالم هو المتوقع، لأنها شكلت الأنموذج المثالى فى هذا الوقت حتى الستينيات.

3- **المدرسة الأمريكية**: بعد سيادة الأنموذج الفرنسي وفرضه لدعائم الأدب المقارن، جاءت المدرسة الأمريكية لبث دماء جديدة فى عروق المقارنين المحافظين، حيث أعلن "هنرى ريماك Henry Remak" فى عام 1961 ما يعرف باسم "مانيفستو الأدب المقارن الأمريكى" مُعَرِّفاً إياه بقوله: "إن الأدب المقارن هو دراسة الأدب خارج حدود دولة معينة، وهو أيضاً دراسة العلاقات بين الأدب من ناحية، وبين فروع المعرفة الأخرى والمعتقدات، مثل: الفنون (الرسم، النحت، العمارة، الموسيقى)، والفلسفة، والتاريخ، والعلوم الاجتماعية (مثل السياسة، والاقتصاد)، وعلم الاجتماع، والدين، والعلوم البحتة، إلخ... من ناحية أخرى، باختصار إنه المقارنة بين أدب ما وبين آداب أخرى، وهو أيضاً المقارنة بين الأدب وبين مجالات التعبير الإنسانى الأخرى"[(2)].

وبهذا التعريف المختصر من "مانيفستو الأدب المقارن الأمريكى" بدأت المدرسة الأمريكية مناوشاتها للمدرسة الفرنسية، بإعلانها عالمية القيم الأدبية، وفتحت الطريق أمام آفاق كبيرة للدراسات المقارنة التى لم تطرق من قبل، فلم تعد قاصرة على مقارنة نص أدبى بنص أدبى آخر من نفس جنسه، وإنما يمكن مقارنة الأجناس الأدبية المختلفة، وكذلك يمكن مقارنة نص أدبى بأى من المعارف والفنون المختلفة التى سبق ذكرها، فعلى سبيل المثال يمكن عمل دراسة مقارنة حول تأثير لوحة "الجرنيكا" على عدد من الأعمال الشعرية التى تأثرت بها، ويمكن عمل

(2) سوزان بيزنت، ص31.

دراسة حول تأثير الشكل السيمفونى الموسيقى على قصيدة إليوت الشهيرة "الأرض الخراب"، ويمكن عمل دراسة على تأثير تمثال نهضة مصر على بعض الأعمـــال الأدبية المتأثرة به وبخاصة الشعرية منها، وهكذا من أمثلة مختلفة للدراسات التى لم تعد مقيدة بضرورة وضع عمل أدبى أمام عمل أدبى آخر من نفس جنسه، بل يمكن دراسة مصادر كاتب ما أو عمل أدبى ما فى آداب وفنون أخرى – وهـــى فكـــرة تطورت عن المدرسة الفرنسية. كما أنهت المدرسة الأمريكية فكرة حتميـــة اللقـــاء التاريخى، إذ ليس من الضرورى أن نقارن بين كاتبين سبق لأحدهما أن قرأ لآخر أو عرف لغته أو ترجمت أعماله للغة الكاتب المتأثر، إذ يكفـــى أن تكـــون هنـــاك تشابهات وتقاربات بين عملين، أو بين إبداع كاتبين أو أكثر، لعمل دراسة مقارنة.

وترى المدرسة الأمريكية أن اختلاف اللغة ليس شرطاً أساســياً، إذ يمكـــن دراسة تأثير كاتب أمريكى على آخر بريطانى، رغم استخدامهما للغة واحدة، ويرى "تيرى ايجلتون Terry Eaglton" أن الأدب المقارن لم يعـــد يعتمـــد علـــى الحـــدود الجغرافية، وأن الأدب أدب، ويتساءل: "هل من السهل الآن تصنيف نص أدبى بأنه أدب إنجليزى؟ لقد كان الأدب الإنجليزى فيما مضى يعنى الكتابات المعروفة منـــذ "بيوولف Beowulf" وهو عمل أدبى – قصيدة ملحمية– وصل إلينا مـــدوناً باللغـــة "الإنجليزية القديمة Old English" والتى كانت أقرب للهجة منها إلى لغـــة متكاملـــة، وصولاً إلى أعمال فيرجينيا وولف". ويعود إيجلتون إلى السؤال التقليدى القديم: "ما هو الذى نصفه بأنه إنجليزى English؟ هل هو الأدب الذى يستخدم للغة الإنجليزية مهما كان كاتبه أو بلده؟ هل هى الكتابات التى تكتب داخل حدود إنجلترا؟ وماذا عن "ييتس Yeats" وهو أيرلندى، غير أنه علامة من علامات الشعر الإنجليزى الحديث؟ وهل ما يكتبه كاتب أمريكى لا يدخل تحت تسمية إنجليزى؟"

إن الإجابة على هذه الأسئلة تعنى أنه ينبغى علينا أن نتصور أدب حضارة ما أرفع من أدب حضارة أخرى، مادامت اللغة واحدة. حتى جاء إدوار سعيد ليعلن: "لقد حان الوقت لأن نحذف من أجندة الدراسات الأدبية والنقدية فكرة الأيديولوجيا، ونلقيها وراء ظهورنا".

ومن ثم عاد ظهور الأدب المقارن بقوة فى أوربا وأمريكا الشمالية لدراسة الآداب المختلفة مقارنة ببعضها البعض، دون أى نظـرة أيديولوجيـة عنصـرية. ووقفت الجامعات فى أمريكا الشمالية معضدة لهذه المدرسة، فخصصت كورسـات خاصة للأدب المقارن، بل أُنشأت فى بعض الجامعـات أقسـام خاصـة مسـتقلة بدراسات الأدب المقارن[3].

4- **المدرسة الإنجليزية:** المدرسة الإنجليزية مدرسة غيـر متميـزة، وإن كانت موجودة حتى الآن، ويظهر نشاطها الحقيقى داخل أقسام اللغة الإنجليزية فـى جامعات إنجلترا. وهى مدرسة ظهرت متأخرة نسـبياً، بعـد ازدهـار المدرسـة الأمريكية. أما عدم تميزها، فلأنها لم تقدم إسهاماً حقيقياً خاصاً بها، وإنما تأرجحت، لتأخذ نمطاً وسيطاً بين شكلانية المدرسة الفرنسية، وتاريخية المدرسة الأمريكيـة، على أن هذا الطريق الوسيط لم يمنع بعض أقسام اللغـات الإنجليزيـة بجامعـات إنجلترا من أن ينتمى للمدرسة الأمريكية.

ولعل الإضاءة والإضافة الجديدة التى تميزت بها المدرسة الإنجليزية هـى ما يعرف باسم "الموضعة Placing"، حيث يُعرف "سيجرت بـرو Siegbert Prawer" الموضعة بأنها الإضاءة المتبادلة لعدة نصوص، أو لسلسلة من النصوص، بحيـث توضع جانباً إلى جنب، وبالتالى يكون فهمنا أعظم كلما وضعنا جنباً إلى جنب أكبر عدد ممكن من الأعمال (المختلفة إلى حد كبير)، أو عدد من الكتاب (المختلفين)، أو عدد من أعمال التراث الأدبى (المختلف والمتنوع) [4].

5- **المدرسة الشرق/أمريكية أو "متعددة المناهج Polysystem":** منذ مطلع الثمانينيات، ومع المد الكبير للموجات النقدية المتعاقبة فى العالم أجمع وفى الغرب (أوربا وأمريكا الشمالية خاصة)، حدث نوع من الإهمال لدراسات الأدب المقارن، وقل الاهتمام به، بل وكاد أن يبتعد تماماً عن دائرة الضوء، غير أنه بدأ يلمع فـى الشرق، وبدأت مدارس شرقية للأدب المقارن فى الظهور، غير أن نقطـة البـدء

(3) سوزان بيزنت، ص7.
(4) سوزان بيزنت، ص7.

لانتشال الأدب المقارن من ركوده، جاء من حركة مشبوهة متلونة بالثوب الأمريكى وباللغة الإنجليزية، وصادراً من جامعه هارفارد، وذلك فى شـكل نظريـة "تعـدد المناهج Polysytem" التى وضعها "إيفن-زوهار Even-Zohar"، وروج لهـا تلميـذه "تورى Toury". لكن الحقيقة أن كلا من "إيفن-زوهار" و"تورى" ليسا إلا أستاذين فى جامعة تل أبيب العبرية، وهما حتى يضمنا نجاح نظريتهما، كتبا باللغة الإنجليزية، وأصدرا كتابهما من مطبعة جامعة هارفارد. وخلاصة النظرية أن الأدب المقـارن يجب أن يعتمد أساساً على دور الترجمة، وأن تكون الأعمال المترجمة طبقاً لعـدد متنوع من المناهج، بحيث تهدف فى النهاية إلى وصول النص المترجم إلى القارئ المتلقى بالمفهوم الحضارى الذى يريده المترجم، وليس النص فى سياقه الأصـلى، وبالتالى يمكن عمل إحلال Replacement لبعض أنساق النص الأصـلى، لتتـواءم وثقافة المتلقى، أو يمكن الحذف أو الإضافة، وبالتالى فالنص المترجم لـيس نصـاً واحداً وإنما عدة نصوص مترجمة، فيمكن أن نجد مثلاً خمس أو عشر مسـرحيات لشكسبير أسمها "هاملت" وهى مختلفة عن بعضها البعض، حسب ما يتطلبه المترجم من النص، وحسب رؤيته الرقابية فى توجيه قارئه، وهى بالفعل نظرية Didactive & Directive تعليمية وتوجيهية، حيث يتم اختيار أعمال بعينها، لترجمتها من اللغات المختلفة إلى العبرية، وليس العكس، لأن الهدف عنده هو القـارئ العبـرى الـذى يريدون له ثقافة معينة، حتى لو أدى ذلك لتغير النصوص المترجمة، ثم يـأتى دور الأدب المقارن، حيث يقوم المقارن باختيار نصوص معينة لا تتعارض فى فكرهـا عن الثقافة العبرية اليهودية، وإذا تعارضت بعض أجزائها، يطبق عليه مـا سـبق ذكره من حذف أو إضافة أو استبدال. كما يمكن عمل الدراسـات المقارنـة بـين الأعمال المترجمة طبقاً لهذه النظرية والأعمال العبرية اليهودية، وبالتـالى فهـذه النظرية تهمل النص الأصلى الذى يسمى فى علم اللغة ودراسات الترجمـة (S.L) اختصاراً لمصطلح Source Language، ويصبح الاهتمام الوحيد بمـا يسـمى (T.L) أى Target Language، فهى نظرية أحادية الاتجاه وليست ثنائيـة، لأن النظريـات الأخرى تعتمد على S.L & T.L، بينما تعتمد هذه النظرية علـى T.L فقـط، وهـى

تقترب من العنصرية، وإن لم يُعلن ذلك.

ولعل القائمين على الأدب العبرى يرون أن ذلك الأدب هو مركز الاهتمام، وربما مركز الكون، ولا يعطون أهمية تذكر لأى آداب أخرى، ما دامت ستنقل للقارئ العبرى حسب ما يتراءى لهم: دارسين ومترجمين. وخطورة هذه المدرسة تكمن فى أنها لم تكتف بتوجيه القارئ/العبرى/اليهودى/الإسرائيلى فقط، وإنما اتخذ روادها من الإنجليزية لغة، ومن أمريكا مكان لترويجها عالمياً، وبالفعل انتشرت هذه النظرية فى السنوات العشر الأخيرة على أنها نظرية أمريكية ليبرالية، بل إن بعض مترجمينا المصريين يتبعونها، دون معرفة أصولها المشبوهة، والبعض يدرسها فى بعض أقسام اللغة الإنجليزية من منطلق أنها نظرية أمريكية، خاصة إذا عرفنا أن علماء كبار مثل "ليفيفر Lefeveré"، "سوزان بيزنت Susan Bassnnett" يشيرون إليها بالمدح أحياناً (عند سوزان بيزنت)، وبالمدح والقدح أحياناً أخرى (عند ليفيفر)، باعتبارها إحدى النظريات المعاصرة. ويبدو لى أن الأمر ليس مصادفة، وأنه حينما تلجأ إسرائيل للمشهد الثقافى الأمريكى من أجل تمرير نظريتها المشبوهة، فهى تفعل نفس ما اعتادت أن تفعله دائماً، فأمريكا هى البوابة السحرية لإسرائيل، حتى فى تزوير الثقافة.

ونحن كعرب، عندما ننظر لهذه النظرية، نشعر بأنها تعبر عن حضارات ضعيفة تخاف من مواجهة الآخر، لذلك تختار ما يترجم لها، وتحذف أو تستبدل ما لا يتفق معها. إن هذه النظرية خير تعبير عن المواجهة الحضارية والثقافية بيننا وبينهم، إنها تعبير عن موقفنا من الآخر، خاصة إذا عرفنا أن عدد كبير من الأعمال التى تمت ترجمتها إلى العربية فى حقبة الثمانينيات كان لكتاب أمريكيين وأوربيين من أصول يهودية، مع تهميش الترجمة من العربية، ومن الكتاب العالميين الإنسانيين المتحضرين والمعتدلين إلى العربية، وهى إحصائية قدمها تورى نفسه فى أحد كتبه، وبالطبع دون أن يقدم تفسيراً لها.

6- **المدارس الشرقية:** تعتبر المدارس الشرقية مدارساً خالصة من التأثير الأمريكى، وقد ظهرت وازدهرت فى عقدى الثمانينيات والتسعينات، وأفادت مما سبقها، خاصة المدرستين الفرنسية والأمريكية، ومع اضمحلال المدرستين سابقتى

الذكر، أرتفع نجمها، بالإضافة إلى مدرسة أمريكا الجنوبية، وهى مدارس يمكن أن نطلق عليها مدارس العالم الثالث، لأنها تمركزت فى: اليابان، والصـين، والهنـد، وأفريقيا، وجذر الكاريبي، وهى فى ذاتها مدارس متنوعة، إذ أن كلاً منها تختلـف عن غيرها فى أنها مرتبطة بشكل أو بآخر بأدبها القومى فى علاقته بالآداب الأخـرى. ومن المؤكد أنها مدارس لا ترى أن أوربا أو أمريكا الشمالية هما مركز الكـون، وهـى رافضة تماماً لأفكار الغرب الخاصة بعنصرية الأدب، أو العنصرية بصفة عامة.

ولعل أهم تلك المدارس مدرسة الهند، وأمريكا اللاتينية، ثم اليابان والصين وأفريقيا. هذه المدارس التى ترى أنها تحررت من المستعمر الغربى، وعليهـا أن تقارن آدابها على قدم المساواة مع آداب الغرب. وقد ارتبط الأدب المقارن فى هذه البلاد بظهور القوميات، خاصة القومية الهندية الحديثة، فلا شئ غير الأدب المقارن يظهر الهوية القومية ويبرزها، ويجعلها فى إطار المساواة مع الآداب التى كانـت تعتبر نفسها متفوقة على غيرها "Superiority". فعنصر التفـوق هـذا ألغـاه الأدب المقارن فى هذه الفترة، لسبب سياسى أيديولوجى محض، حيث أرتبط بفكرة هيجل القائلة بأن حضارة العالم الثالث – والأفريقى الأسود خاصة – "حضارة ضـعيفة". وهى مقولة فاشلة تماماً، ويدحضها مفكرون من أوربا وأمريكا نفسها، فالغرب الآن يحاول مصالحة العالم الثالث، وأفريقيا تحديداً، ولذلك هناك اهتمام كبيـر بآدابهـا، ولكن تلك المكتوبة بالإنجليزية والفرنسية، ثم الأسبانية.

وعندما تشير الكتابات النقدية الغربية إلى أفريقيا، فهى بالطبع تستثنى العـرب، بينما الاهتمام الأكبر مركز على دول سونيكا، ونادين جوردمير. وبصفة عامة، فـإن هذه المدارس الشرقية لم تقدم نفسها للعالم على الوجه الأكمل، ربما لمحدودية انتشـار لغاتها مقارنة بانتشار الإنجليزية، ثم الفرنسية، لكن عدداً كبيراً من نقادها يقـدم هـذه المدارس للغرب خلال الكتابة بالإنجليزية والفرنسية. ولنا أن نعلم أن الأدب اليابانى الآن من أكثر الآداب المنتشرة فى الغرب وفى أمريكا عـن طريـق الترجمـات السريعة إلى الإنجليزية، كما أن الأدب المقارن فى اليابان يعيش مرحلة ازدهـار، وكذلك فى الهند. ولا يبقى إلا الدور العربى وإسهامه فى مجال الأدب المقارن.

(7)

من المسميات الإيجابية للأدب المقارن، أنه دائم التجدد، وقابل للتعامل مع المعطيات الحداثية دائمة التغير. وكما نعرف أنه بدأ غربياً أوربياً، ثم أنتقل إلى أمريكا، وها هو يزدهر فى العقدين الآخرين فى دول العالم الثالث، والشرق بصفة خاصة. وكما وجدنا، لم يتوقف الأدب المقارن عند مدرسة واحدة، بل تعددت مدارسه، وتعددت بالتالى قواعده. إن سوزان بيزنت تؤكد أن الأدب المقارن ليس إلا مرحلة حتمية فى القراءة، وذلك من خلال التعرف على سوق الكتاب العالمى أو من خلال الترجمات (المتاحة)[5]. لكن هذه القراءة ليست إستاتيكية، بل ديناميكية/متجددة، فهى قراءة فى الكتاب العالمى (أى مجمل ما يصدر فى العالم)، وهى إعادة قراءة عند مقارنة النصوص المختلفة بعضها ببعض، وهى قراءة إبداعية جديدة، نصل إليها بعد مقارنة النصوص، من خلال النتائج، إنها قراءات متنوعة متجددة.

ولذلك فالأدب المقارن يفتح لنفسه آفاقا جديدة، تتماثل ونظرية الأدب المتجدد دوماً. ومن هذا المنطلق، يمكننا تقسيم مدارس الأدب المقارن إلى ثلاث أقسام:

1- مدارس تقليدية ريادية (وتضم المدرستين: الفرنسية، والألمانية).
2- مدارس حداثية (وتضم المدرستين: الأمريكية، والإنجليزية).
3- مدارس ما بعد حداثية (وتضم المدارس الشرقية: الشرق أمريكية، أو الشرقية الخالصة بتنويعاتها).

ومع كل هذه الموجات المتعاقبة من الفكر النقدى، كان الأدب المقارن يتعانق مع كل جديد.

ومنذ السبعينيات وإلى الآن، تلاحقت أمواج هائلة ومتنوعة من الفكر النقدى، موجة تلو الأخرى، كل موجة تفيد مما قبلها "وتصعد على بقاياها"، حسب تعبير سوزان بيزنت، إلى أن تأتى موجة تالية تفعل معها نفس القصة، فمن الشكلانية إلى النقد الجديد، إلى البنيوية، إلى اتجاهات ما بعد الحداثة، ومن النقد النسائى، إلى التفكيكية، ومن السيمولوجيا، إلى التحليل النفسى، كل تلك الموجات

(5) الأدب المقارن، ص2.

ربما كان من الظاهر أنها أهملت دراسات الأدب المقارن، بل وربما نتصور أنهـا شغلت القارئ عنه، لكن الواقع أن الأدب المقارن يزداد مع تعاقب تلـك الموجـات النقدية صلابة وقوة، إذ تُفتح أمامه آفاقاً جديدة.

لقد أصبح دور القارئ الآن صعباً، لكنه إيجابى، إنــه ينطلــق مــن هــذه الموجات المتعاقبة لمقارنة النصوص الإبداعية المختلفة بعضها بــبعض. وربمــا بعضها بالفنون الأخرى. إن هذه الموجات والاتجاهات يمكن للمقــارن الجــاد أن يستخدمها كمادة خام تفيده فى عمليات المقارنة بين النصوص، حيث يُعمل أســس المدرسة التى يتبناها بينما يمكن للتطبيقات أن تتم بحسب اتجاه نقــدى ممــا ســبق ذكره، فيمكن مقارنة النصوص بنيوياً، أو تفكيكياً، أو تأويلياً، وهكذا، بحيث تصبح أداة المقارن هى الاتجاه النقدى الذى يتبناه والــذى يتــواءم وطبيعــة النصــوص موضوع المقارنة. وما يؤكد ضرورة الإفادة من هذه الاتجاهات والموجات النقديــة أنها جميعاً تلغى فكرة الأدب المفرد، أو تقديس الأدب القومى، وعزله عن حركــة الأدب العالمى، وخاصة مع تطور حركة الترجمة فى العالم أجمع. وقديماً، فى العقد الثانى من القرن العشرين، عندما كان إليوت يؤسس لنظريتــه النقديــة ويربطهــا بالمقارنة، كان يحدد أدوات الناقد الجيد فى: "التحليل والمقارنة"، وهى الفكرة التــى تبناها النقاد لأجيال متعددة بعد إليوت. فالناقد التطبيقــى يحتــاج إلــى المقارنــة، والنظرية الأدبية تقودنا فى النهاية إلى نقد تطبيقى، نستطيع مــن خلالــه تحليــل النصوص وقراءتها. إن نظرية الأدب فى مفهوم "ما بعد الحداثة Post Modernism" كما يسميها إيهاب حسن، أو كما يسميها البعض "ما بعد المرحلة الاستعمارية Post Colonialism" لا تتوقف عند أدب بعينه دون آخر، ولا تتوقف عند فروق عنصرية بين آداب عظيمة وأخرى هامشية، إذ أنها لا تُفهم إلا من خلال علاقاتهــا بــآداب أخرى، إنها نقض للمركزية الواحدية لأدب يسود غيره، ونقض لمركزيــة الــدول المستعمرة لدول ضعيفة أو متخلفة، ونقض لفهم نص معزول بذاته، بل لابد للنص من أن يتعانق مع نصوص أخرى، لنفهم من ورائه واقعاً حضارياً شاملاً، لذلك فإن العلاقة بين نظرية "ما بعد الحداثة فى الأدب Post-Modernist Literary Theory" وبين

دراسات الأدب المقارن لا تظهر بوضوح وقناعة إلا من خـــلال " Cross-Cultural studies" أو ما يعرف بـــ (CCS) "الدراسات عبر الحضارية" التى ترى العالم كلـــه قرية صغيرة، كما يقول السياسيون والإعلاميون. فلا يمكن فهم حضارة ما إلا من خلال علاقاتها بحضارات أخرى مختلفة ومتنوعة (كما سبق توضيح ذلك).

ونلاحظ أن نقاد ما بعد الحداثة فى التسعينيات يركزون كتابـــاتهم حـــول الأدب المقارن من الناحية التنظيرية أكثر من التطبيقية، وذلك مـــن خـــلال الدراســـات عبـــر الحضارية، والمتمثلة فى دراسة تداخل الآداب والحضارات. إنهم يشيرون إلى ضـــرورة الوصول لفهم الحضارات المختلفة، من خلال مقارنة النصوص المختلفة والمعبرة عـــن هذه الحضارات. وبالتالى جاءت مرحلة التسعينيات ليرتفع الأدب المقارن الـــذى حـــاول الغرب تجاهله منذ الثمانينيات، وليتربع على عرش النظرية الأدبية فيما بعد الحداثة.

ويعلق على ذلك "ميشيل فوكو" رابطاً النظرية الأدبية فيمـــا بعـــد الحداثـــة بالدراسات المقارنة قائلاً: "هناك نوعان من المقارنة: مقارنة القياس وهى التى تحلل الموضوع إلى وحدات لكى ترسى علاقات من المساواة، ومقارنة النسق وهى التى تؤسس لأبسط العوامل وتهتم بالاختلافات، ولقد كرست الدراســـات المقارنـــة فـــى الماضى للنمط الأول، والآن على الدراسات المقارنة أن تحذو حذو النسق الثانى"[6].

إن الدراسات المقارنة فى مفهوم ما بعد الحداثة تنحو نحو مقارنة النســـق، حيث تعيد قراءة ما سبق كتابته فى الرحلات والمذكرات، وحتى اليوميات وغيرها من أعمال لم يكن يهتم بها الأدب المقارن، وذلك لاكتشاف العالم الجديـــد. ويؤكـــد "تودوروف" أن مثل هذه الدراسات المقارنة سوف تقودنا إلى أن نكتشـــف أن وراء كل نص نصوص فرعية كانت مؤثرة فى ذلك النص أو غيره، فمن خـــلال هـــذا الاكتشاف لـــ"لنصوص البحثية Surface Structure" ذات البنية التحتية، يمكننا معرفة البعد الحضارى فى مثل هذه الأعمال.

إن هذا المفهوم يجعلنا نفهم الربط الوثيق بين الأدب المقارن فى نظرية ما

(6) سوزان بيزنت، ص125.

بعد الحداثة والتناص، بل إن التناص سيكون هو المفتاح الملكى لدخول النصــوص الإبداعية وتحليلها، أى نص ظاهرى يحوى فى داخله (فى البنيــة التحتيــة) عــدة نصوص أو ثقافات أو حضارات متنوعة. كل أسهم بقدر فى إنتاج دلالــة "الــنص الماستر Master text"، أو " النص المسيطر"، فإذا ما تم مقارنة عدة نصوص متنوعة (تشابها أو اختلافاً)، فسوف نكتشف عوامل جديدة – من خلال التناص – هى التى أنتجت النصوص الأصلية موضوع التحليل. بل قد تصل بنا نظرية ما بعد الحداثة عند وقوفها عند التناص إلى أن يكون موضوع المقارنة نص واحد فقط، وذلــك إذا توصل المقارن بالتحليل والمقارنة إلى النصوص التحتية. إن مثل هــذه المراحــل النقدية فى تحليل النصوص الإبداعية فى إطار الدراسات المقارنة، يفتح أمام الأدب المقارن مجالات كبيرة. فما المانع أن يكون التحليل النقدى للأعمال المقارنة بنيوياً، أو لغوياً، أو تفكيكياً، أو تأويلياً، أو حسب معطيات النقد النسائى؟ إن دراسات الأدب المقارن فى نظرية أدب ما بعد الحداثــة لا تنفصــل عــن الأمــواج والمــداخل والاتجاهات النقدية الجديدة، بل تحتويها وتوظفها لخدماتها.

(8)

"يجب على الأدب المقارن مع نهاية القرن أن يكون تابعاً لفــرع دراســات الترجمة".(سوزان بيزنت)

فى محاولة يائسة، تحاول أمريكا استعادة قبضة يدها على دراســات الأدب المقارن، فبعد أن أفل نجمها كمركز لهذه الدراسات فى عقد الثمانينيات، نتيجة لتعمــدها إهمال الأدب المقارن لصالح مفاهيم عنصرية معولمة (كما سبق وأن بينا)، تحاول فى السنوات الخمس الأخيرة أن تظهر فى دائرة الضوء مرة أخرى، لاســتعادة مركزهــا وسلطتها، وقد سبق ورأينا محاولة هذه الاستفادة فى تدعيم نظرية العبريين الإسرائيليين "إيتامار إيفن-زوهار"، وتابعه "تورى"، ومحاولة إلباس هذه النظرية الثوب الأمريكــى لضمان الشرعية العالمية فى ظل القومية الأمريكية، ومع هدم هذه النظريــة، ظهــرت محاولات جادة لانتزاع الترجمة من سطور علم اللغة، وظهر أســاتذة كبــار، مثــل: "نيومارك"، و"ليفيفر"، و"سوزان بيزنت" يؤيدون انتزاع الترجمة من ســجن علــم

اللغة، وضمها إلى حقل الأدب المقارن، باعتبار أن دراسات الترجمة هدفها قارئ مستقبل له حضارة، ويستقبل من خلال الترجمة حضارة وافدة، وبالتالى فالترجمة لم تعد بعد مجرد نقل تراكيب لغوية من لغة إلى أخرى، وإلا كيف نترجم مثلاً الاستعارة والتورية، وكل فنون البلاغة؟ وكيف نترجم نصاً مليئاً بالتناص و"الإلماح Allusion".

إن ترجمة لغوية تقليدية لن تكون ناجحة مع مثل هذه السياقات، وبالتالى فنحن فى حاجة إلى ترجمة "عبر-حضارية"، أى مرتبطة بحقل الأدب المقارن. وبالفعل ظهرت كتابات كثيرة فى هذا المجال، وانصبت معظمها (كالمعتاد) على التنظير أكثر من التطبيق، حتى ظهر ما يعنى "الدراسات الترجمية Translational Studies"، أو "دراسات الترجمة Translation Studies"، وهى المتعلقة بنظريات الترجمة وأفضلياتها وتقنياتها، ولعل أبرز مثال على ذلك ما سبق ذكره عند الحديث عن نظرية "Polysystem" فى الأدب المقارن من أن المحاولات الأخيرة لأساتذة الدراسات الترجمية، والتى يأملون من ورائها تهميش الأدب المقارن مرة أخرى، وجعله موضوعاً تابعاً لموضوع ينبغى فى نظرهم أن يكون هو الأساسى.

إن "سوزان بيزنت"، وبتأييد من "ليفيفر"، تعلن فى نهاية كتابها "مقدمة فى الأدب المقارن" عن أنه قد حان الوقت لينزوى الأدب المقارن، وأن يكون جزءاً تابعاً لدراسات الترجمة، التى ينبغى بدورها أن تكون هى الموضوع الأساسى. والحقيقة أن "سوزان بيزنت"، ومعها "ليفيفر" لم يتعلما من تاريخ الأدب، ومن الأدب المقارن، رغم أنهما من كبار أساتذة الأدب المقارن. إن الأدب المقارن يتسع ليضم فى عباءته الكثير، لكنه لا ينطوى تحت عباءة أخرى.

إن دراسات الترجمة التى خرجت من عباءة علم اللغة، يمكن لها أن تخرج من عباءة الأدب المقارن، مع استمرار تبعيتها لها، لأن نظريتها إلى الآن معتمدة على/ومنبثقة من الأدب المقارن. قد تستقل وتكون موضوعاً بذاتها، لكننا لا نتوقع أن يتقهقر الأدب المقارن، ليصبح تابعاً لدراسات الترجمة، وبالتالى فإننا نرفض فكرة "سوزان بيزنت"، و"ليفيفر" غير الموضوعية، والمعتمدة على آمال غير منطقية.

د. جمال نجيب التلاوى

Select Bibliography

- Bassnett. Susan., Comparative Literature Blackwell, Oxford & Cambridge, 1993.
- Ember, Carol R. Cross-Cultural Research Method, A'lta Maria, 2001.
- Gentzelor, Edwin., Contemporary Translation Theories, Routeledge & Kegan Paul, London & New York, 1993.

Websites

- www.kaloma.net
- www.wikipedia.com
- http/anthro.palomor.edu
- www.yemenitta.com

تمهيد

إن شهرة إليوت باعتباره كاتباً كبيراً؛ لا تخفى على أحد. ومن ثم فقد عُنى به الكثير من الدراسات الأكاديمية. أما هذه الدراسة؛ فلم تهتم بإليوت فى حد ذاته وإنما عُنيت بتأثيره على كاتب آخر؛ ألا وهو صلاح عبد الصبور. ولم تكن الدراسات الأكاديمية العربية حول إبداعات صلاح عبد الصبور، بأقل من تلك التى أولت إليوت اهتمامها؛ فصلاح عبد الصبور رائد متميز من رواد الشعر العربى الحديث، ناهيك عن كونه ناقداً وكاتباً مسرحياً، وهو أيضاً مبتكر لأسلوب فنى جديد للكتابة فى الشعر العربى الحديث، وهذا ما جذب أنظار الأكاديميين العرب وغيرهم. أما عن دوره ناقداً؛ فقد كتب عبد الصبور ما يسمى بالدراسات النقدية والأدبية، بيد أنه - خلاف إليوت - لم تكن له نظرية نقدية متميزة، وقد كان مسرحه الشعرى يمثل المساهمة الأولى فى المسرح الشعرى العربى بعد المسرح الشعرى لجيل الرواد.

ولا نزعم أن هذه الدراسة هى الأولى من نوعها فيما كُتب عن المسرح الشعرى عند صلاح عبد الصبور، بل هى إحدى الدراسات النقدية التى تدخل فى إطار الأدب المقارن، ولهذا فإن محور اهتمامها هو التأثير النقدى والأدبى لإليوت على الدراما الشعرية عند صلاح عبد الصبور، وإلى أى مدى كان هذا التأثير؛ فثمة أمران مهمان حفزا الباحث على اختيار هذه الدراسة؛ وهذا الموضوع تحديداً، أما الأول فيتمثل فى الدراسات السابقة التى عالجت المقارنة بين أعمال إليوت وعبد الصبور؛ وبالتحديد أعمالهما الشعرية، ومن بين هذه الدراسات:

- مختارات من الشعر العربى الحديث - الدكتور/ م.م، بدوى - جامعة اكسفورد Oxford University 1970م.

- دراسة نقدية للشعر العربى الحديث – الدكتور/ م.م. بدوى – جامعة كمبريدج Cambridge University 1977م.
- الأدب العربى الحديث والغرب – جريدة الأدب العربـــى – الجـــزء الثـــانى 1977م.
- ثمة دراسة مشابهة أجرتها ايريا لويا Arieh Loya حول تأثير إليـــوت علـــى شعر بدر شاكر السياب، نشرت فى مجلة العالم الإسلامى، جزء 56، عـــدد 3 يوليو، 1971م.

وهناك أربع دراسات فقط تتناول تأثير إليوت على المسرح الشعرى عنـــد صلاح عبد الصبور، سبقت هذه الدراسة التى بين أيدينا الآن، منها دراســـتان لـــم تكونا بمتناول الباحث: الأولى مقال كتبه "لويس تريمن"، وهو ناقد إنجليزى تحـــت عنوان "شاهد على الأحداث فى مأساة الحلاج، وجريمة قتل فى الكاتدرائية"، والتى نشرت فى مجلة العالم الإسلامى. ويشير لويس فى هذا المقال إلى دراسة أخرى – لم يتوفر عليها الباحث – تناول فيها فاضل تامر[1] الموضوع نفسه، واختار خليـــل سمعان "جريمة قتل فى بغداد"، بديلاً عن "مأساة الحلاج" التى كتبها عبد الصـــبور، وذلك محاكاة لمسرحية إليوت "جريمة قتل فى الكاتدرائية".

ولحسن الطالع توفرت لدى الباحث مقدمة هذا العمـــل، ولـــم يكـــن مقـــال الدكتور/ عبد الحميد إبراهيم "الحلاج وبكيت"، المنشور باللغة العربية أقل أهمية من سابقه المنشور فى مجلة فصول – القاهرة، عام 1985م.

صب الباحثان جهديهما على مقارنة المسرحيتين ســـابقتى الـــذكر فقـــط، فهما دراستان غير شاملتين، لذلك لم يكن بوسع الباحث أن يُعول عليهمـــا كثيـــراً، حيث أن هناك أربع مسرحيات لكل كاتب منهما، وهكذا تحاول هـــذه الدراســـة أن تجبر النقص، فهى دراسة مقارنة شاملة لمسرحيات عبد الصبور وأعمـــال إليـــوت (مسرحاً وشعراً ونقداً).

((1) شفيق فريد، ماهر – تأثير إليوت – فصول – مجلة النقد الأدبى – قضايا الشعر المعاصر، جـــزء 1 رقم 4 – الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1 يوليو 1981ص 192.

يبقى السبب الثانى الذى دفع الباحث دفعاً لهذه الدراسة، وهو إفصاح صلاح عبد الصبور نفسه عن تأثير إليوت فى أعماله خاصة المسرح؛ ففى كتابه "حياتى فى الشعر"[2] يكاد إليوت وأعماله؛ يكشفان عن نفسيهما من خلال صفحات الكتاب كما يتراءى للباحث، إذ يُعرب صلاح عبد الصبور عن افتتانه بكتابات إليوت المسرحية والشعرية والنقدية، ويؤكد تأثيرها عليه فنياً. وعندما يناقش بعض القضايا النقدية مثل "الأصالة"، و"الأسطورة" واستخدامهما فى الشعر أو المسرح، فهو يكرر آراء إليوت. ولا يجد غضاضة فى ضرب بعض الأمثلة التطبيقية من شعره الذى كان لشعر إليوت تأثير عليه، فى جزء منفصل من كتابه سابق الذكر. وفوق كل هذا، فهو يشير إلى إعجابه بمسرحية إليوت "حفل الكوكتيل"، فى صفحة 57. ولمزيد من التفاصيل، نحيل القارئ إلى الصفحات التالية فى الكتاب المذكور (49، 57، 60، 62، 90، 91-92، 113، 116، 143، 165، 179، 184-188، 212، 214).

وكذلك يكرر إعجابه بإليوت وتأثيره عليه فى أكثر من موضع من كتابه "على مشارف الخمسينيات"، خاصة تأثير مسرحية "جريمة قتل فى الكاتدرائية[3] "Murder In The Cathedral" على مسرحه الشعرى.

وعلاوة على هذا التصريح الواضح، ثمة برهان آخر يؤكد تأثير إليوت على أعماله المسرحية، ألا وهو مقالاته الخمسة التى تناول فيها إليوت وأعماله من عام 1961 وحتى 1971[4]. وفوق كل هذا تظل ترجماته لبعض أعمال إليوت، دليلاً واضحاً على هذا التأثير.

ترجم من بين ما ترجم عنه "قصيدة حب لـ ج ألفريد بروفروك The Love Song of J.Alfred Prufrok"[5]، "الأرض الخراب[6] "The waste Land" فى سلسلة

---

(2) صلاح عبد الصبور، حياتى فى الشعر، الأعمال الكاملة الجزء الثالث، دار العودة، بيروت 1977م.

(3) صلاح عبد الصبور، على مشارف الخمسينات، دار الشروق بيروت، القاهرة، 1983 ص 81-84.

(4) السكوت، حمدى، جونز مارسدن Jones Marsden، ببلوجرافيا لصلاح عبد الصبور، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبى، الشاعر والكلمة، جزء 2 رقم 1 أكتوبر 1981م ص 283-296.

(5) ماهر شفيق فريد، المرجع السابق، صفحة 18.

(6) صلاح عبد الصبور، فصول، الشاعر والكلمة، المرجع السابق، صفحة 266.

المسرح العالمى التى تصدر من الكويت (1981)[7].

أما عن عدم توافر الدراسات النقدية المتصلة بالموضوع؛ فكان سبباً جوهرياً آخر لهذه الدراسة – ومن ثم؛ لم يكن أمام الباحث من بد سوى الاعتماد الكلى على إبداعات كل من الكاتبين؛ أى أن النص هو الأساس. وقد تناولت هذه الدراسة تأثير إليوت – مسرحاً وشعراً ونقداً – على المسرح الشعرى عند عبد الصبور، بيد أن المسرح الشعرى لدى إليوت، كان أوفر حظاً لاتصاله المباشر بنظيره عند كتبنا العربى.

تقع هذه الدراسة فى مقدمة، وثلاثة فصول، وخاتمة، يعالج الفصل الأول المفاهيم الدرامية لدى الكاتبين، بينما يعالج الفصل الثانى التأثيرات الدرامية، أما التأثيرات الفنية فى الكتابة فقد عُنى بها الفصل الثالث.

---

(7) ماهر شفيق فريد، فصول، المرجع السابق، ص 181.

الفصل الأول

المفاهيم الدرامية
بين إليوت وصلاح عبد الصبور

في مقاله "الشعر والدراما"، يوضح إليوت وظيفة الشعر في المسرح، قائلاً:

يجب أن يكون ثمة مبرر لاستخدام الشعر في المسرح حتى لو كان ترفاً أو زركشة وزخرفة، تمنح للمشاهدين الذين سيتمتعون بسماع الشعر والمشاهدة في آن واحد. والأهم من ذلك، يجب أن يكون المشاهدون مدركين كلية لوسيلة التوصيل، لكي تصبح أنظارهم مشدودة بالحدث المسرحي، وعواطفهم مثارة بالمواقف بين الشخوص.[1]

ونلاحظ أن إليوت يؤكد منذ البداية على أهمية الشعر في المسرح، فهو عنده ليس بترف أو زخرفة بل جزءً رئيسياً في البناء الدرامي. فمن المعلوم أن المسرح الإغريقي - من الناحية التاريخية - كان يُكتب شعراً، بيد أن الحال قد تغير بعض الشيء بعد مسرح شكسبير(*) وحتى إليوت، الذي مهد له الطريق وليام بتلر ييتس Yeats، وهذا ما يوضحه تشارلز إدوارد أوترى في كتابه "علامات مضيئة

(1) kermode, Frank., Selected Prose of T.S.Eliot, Poetry and Dryden", Faber& Faber London, 1975.P.1

(*) يتخلل ذلك دور جون درايدن في فترة استعادة العرش Restoration مع بداية القرن الثامن عشر.

على طريق المسرح الحديث من إبســـن حتـــى يونســـكو Landmarks in Modern Drama, from Ibsen to Yonesco":

لقد نحى الاتجاه نحو استعادة الدراما الشعرية بالمسرح الحـديث نحـواً صحيحاً.[2]

ويذكر الناقد تشارلز إدوارد أوترى معلقاً على حالات المد والجزر التى مـر بهـا المسرح الشعرى من العصر الإليزابيثى حتى إليوت قائلاً:

بالرغم من أن نقاداً كثراً أوضحوا أهمية المسرح الشعرى، وبالرغم مـن أن كتاباً عديدين كتبوا مسرحاً شعرياً، بالرغم من كل هـذا، لـيس مـن الصواب أن نعتقد أن المسرح الشعرى في أواخر العصر الفيكتـورى قـد بلغ أوج نضجه، أؤكد أن هذا لم يحدث.[3]

ثم يردف قائلاً:

لا يجد القارئ كبير جهد فى معرفة سبب هذا، وذلك بالرغم من أن الفـن المسرحى الأوربى كان يغلب عليه الطابع الشعرى فى القرن السابع عشر بجانب التأكيد على الأصالة، وإتباع الشكل الذى يمثل الخبرة، دون الاهتمام بإعادة تقديمها، دون جعلها تعبيراً عن خبرات الحياة اليومية. جاء تطـور الاتجاه الواقعى فى الأدب والفنون الأخرى فـى العصـر الفيكتـورى كمـا جسدها إبسن، جاء متكلفاً وغير مطابق للواقع المعاش آنذاك. ومـع هـذه الحقيقة، لم يكن بوسع المسرح الحديث أن يفعل الكثير.[4]

يكشف كلام تشارلز إدوارد هذا عن افتقار المسرح الحديث إلـى المســرح الشعرى، غير أن مثل هذا المبرر يفتقد إلى الصحة فى مناح عدة: أولاً ليس مـن الصعب على المسرح الشعرى التعبير عن تجربة عامة، وهذا ما لا يقبله إليوت فى مقاله "الشعر والمسرح"، فهو يتوق إلى مسرح شعرى يفهمه العامة والخاصـــة. إن الكاتب المسرحى يشحذ قلمه لجمهور معروف لديه مسبقاً، غير معنى بأى نجاحات لديه قبل أن يدلى بدلوه فى المسرح.[5]

(2) Aughtry, Charles Edwards., Landmarks in Modern Drama from Ibsen to Ionesco., Houghton Miffilm Company., Boston, 1963, P.386.

(3) Ibid., P.P.486-387

(4) Ibid., P387

(5) Kermode, Frank., op.cit., p.138

ومن وجهة نظره أن لغة الشعر يجب أن تكون لغة الحوار بين الناس، إذ يؤكد:

> **ما أتمنى أن يحققه هذا الجيل من كتاب المسرح معتمدين على ما لـديـنا من خبرات، هو أن يجد النظار فى الحال أن بإمكانهم التحدث بلغة الشعر أيضا وليس سماعه فقط - يقصد بذلك شعر المسرح الـذى يشـاهده - حينئذ يتحول ويستنير عالمنا المنفِّر الكئيب. ولكى يتحقق هـذا يجـب ألا نترك الكاتب يُعمِل قلمه فى خلق عالم متكلف زائف.(6)**

تبقى وجهة النظر الثانية والتى يجب دحضها، تتعلق بواقعية إبسن ودعوته إلى كتابة المسرح النثرى، فقد شاع فهم خاطئ أن إبسن كـان رافضـاً للمسـرح الشعرى هناك، مع العلم بأن معظم أعماله المسرحية جاءت قريبة من الشعر، بمعنـى أن أسلوبه وتصويره وتكثيفه الدرامى مناسب للمسرح الشعرى ويتسم بالشعرية.

جاء عبد الصبور، وتبنى وجهة النظر هذه، فهو يرى أن النقاد قد أسـاءوا فهم إبسن Ibsen، وقصروا فهمهم على جانب واحد من مسرحه.

> **ويعلل صلاح عبد الصبور هذا بأن إبسن Ibsen صاغ مسـرحه صـياغة شعرية.(7)** .

ويقول جى إل ستيان معلقاً على أسلوب إبسن فى التكثيف ونظم الشعر فى كتابه "عناصر الدراما Elements of Drama" قائلاً:

> **للجملة عند إبسن أربع أو خمس وظائف فى آن واحد، فهى تلقى بظلالها على شخصية المتحدث، والمتحدث إليه، والشخصية التى يـدور حولهـا الحديث، وهى تعطى للحبكة أبعاداً إضافية، علاوة على ما توصله من معنـى سافر إلى الجمهور مخالفاً لما تتركه من انطباع عند الشخصيات.(8)**

بينما يعضد هذا وجهة نظر عبد الصبور، ثمة سؤال يطرح نفسه: هل الشعر يساعد العمل المسرحى أم لا؟

> **بالتأكيد، إن أثر الشعر فى المسرح على الجمهور يماثل تماماً أثر الكلمات فى القصيدة، فهو يوسع من دائرة مدى وقوة المغزى الذى يرمـى إليـه المؤلف. إن المسرح الشعرى - ولا شئ غير الشعر - بوسعه أن يصف**

(6) Ibid., p.147

(7) صلاح عبد الصبور، حياتى فى الشعر، الأعمال الكاملة، دار العودة بيروت 1977م، ص213.

(8) Styan, J.L., The Elements of Drama, Cambridge university Press, Great Britain , P.12

أنماطاً من التفكير والمشاعر.[9]

ويردف ستيفان قائلاً:

من المتعارف عليه أن أى إيقاع حديث قوى لا يعبّر عن كثافة المعنـــى، ويكون شعراً جيداً إلا إذ حمل شحنة عاطفية زائدة.[10]

وفى "تشريح الدراما Anatomy of Drama" يؤكد مارجورى بولتون:

إن القوة.. قوة اللغة تعبّر عن التأثير الدرامى الــذى يســتخدم الأنمــاط المصاغة، والكثير من الصور المصاغة فى قالب شعرى، وليس أدل على ذلك من "أنطونيو وكليوباترا Antony and Cleopatra"، "عطيــل Othello"، "المولود الأول لفراى The First Born"، "التئام شمل العائلة لإليــوت The Family Reunion".[11]

كان للشعر مكانته هذه فى المسرح، صاغ عبد الصبور وإليوت أعمالهمـا المسرحية شعراً، وقد ساهم كلاهما فى إحياء المسرح الشعرى بعد طـول غيــاب، فالأخير من عمالقة المسرح الشعرى فى إنجلترا وهو مسئول عن إحيائه بقوة بعــد غياب دام ثلاثمائة عام، أى منذ العصر الإليزابيثي[12] حسب رأى د.مولك، وكذلك فقد أعاد عبد الصبور للمسرح رونقه بعد جيل الرواد.

ثمة عناصر أخرى مشتركة، دفعت كليهما إلى كتابة المســرح الشــعرى، فكلاهما وقع تحت طائلة تأثير شكسبير، وكلاهما تاق إلى الخروج من هذه الدائرة، فكتب إليوت فى أحد مقالاته قائلاً:

فى هذه الفترة فقط ما فتئت أدرك ضرورة تجنب أى تأثير لشكسبير.[13]

يقصد بذلك تأثير شكسبير على كتاب المسرح، والأكثر من هذا أن ييــتس يُرْجِع سبب فشل المسرح الشعرى الإنجليزى فى عصره إلى حذوه حذو شكسبير.[14]

(9) Ibid., PP31-32

(10) Ibid., P94

(11) Boulton, Marjorie, The Anatomy of Drama Routledge& Kegan Paul LTD london, 1960, P..161

(12) Mullik , B.R., T.S.Eliot's M urder in the Cathedral Critical studies , vol.VI, Delhiand others , S.cland co., 1962, P.36

(13) kermode, Frank, O p..cit ., P.139

(14) Kermode Frank, A Note on "At the Howk's Well. The Cauala Press, Churchtown, Dundrum, 1917, quoted in jones, D.E., The Plays of T.S.Eliot, Routledge & kegan paul , Broodway House , London, 1960 , P.25

في إحدى مسرحياته المبكرة وغير المكتملة، بدأ صـــلاح عبــد الصـــبور تجربته مع المسرح الشعرى مقلداً شكسبير في تصويره لشخصية "هاملت".

وقبل كتابه "مأساة الحلاج"، حاول كتابة مسرحية عن حرب الجزائر، غير أنه سرعان ما تجاهلها لشعوره بأنه وقع في أسر شكسبير، حيث كتب شخصـــية مماثلـــة لشخصية "هاملت"[15]، وكذلك "يوليوس قيصر" هو الآخر كان له نصـــيب عنـــده[16]، ولذلك قطع العزم على ألا يكتب مسرحية تشابه أعمال شكسبير، ولكنه كما ذكر لم يكن متأكداً من تأثره بمسرحيين آخرين. وهذا ما يبغى الباحث إيضاحه في هذه الدراسة.

كلاهما شاعر متميز، بعض شعريهما تفوح منه بوادر الشعر المسرحى. أما إليوت فيود أن يكون الشعر مفهوماً من لدن العامة، ناهيك عن الخاصة، إذْ قال في محاضرة له:

> **عندما يستمتع عدد كبير من الناس بالتسلية والبهجة، يجــب أن يشــعر الشاعر بالغبطة لسببين: أولهما أن يكتب الشاعر بأسلوب ميسر للعامـــة، والآخر أن يأمل في أن تصبح كتابته مفهومة للعامة.**[17]

وقد أولى إليوت عناية كبيرة لجعل الشعر مفهوماً لدى العامة حتـــى فـــي القالب المسرحى، فقد حاول التقريب بين المسرح والعامة إلى الحد الذى يتحقق فيه تواصل متبادل بين الكاتب والمشاهد:

> **وما أتوق إلى تحقيقه على يد جيل من كتاب المسرح هو إيصال الجمهور إلى حد القناعة بأنهم يتحدثون شعراً، بدلاً من سماعه فقط!**[18]

ويقع هذا الأمر على كاهل الشعراء فقط وليس كتاب المسرح:

> **ويتراءى لى إذا كان ثمة ضرورة من مسرح شعرى، يجب أن يكون هذا من نتاج شعراء يتعلمون فن الكتابة للمسرح، وليس على يد كتاب مسرح مهرة يتعلمون كتابة الشعر.**[19]

---

(15) صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، الأعمال الكاملة، ص 209.

(16) المرجع السابق، لمزيد من التفاصيل راجع ص 210.

(17) Eliot, T.S., "Alecture in Harvard University 1982, "Quoted from M ullik, T.S Eliots, Murder in the Cathedral " Op. Cit p.2

(18) Kermode, Frank., OP cit., P 141

(19) Ibid., P.26

إن للشاعر قدرة على الكتابة بأسلوب شعرى عاطفى مكثف، بخلاف كاتب المسرح النثرى. يرى د. إى. جونز أن مبدأ إليوت الموضوعى فى نقد الشعر، أدى به إلى استخدام التشخيص والمواقف الدرامية الأولية.[20]

وقد تميز كثير من شعره فى مراحله الأولى بالشكل والحدث المســرحيين. لقد كانت مثل هذه الأشعار تجارب شعرية فى كتابة المسرح الشــعرى، فقصــيدة "قصيدة حب لبروفروك" يفوح منها عبق الكتابة المسرحية.[21] خطوة أخرى أكثــر تقدماً نجدها فى "صورة لسيدةA Portrait of A Lady". ويضيف جونز: ثمة تقدم آنى فى الأحداث، حيث الاهتمام بالمشاهد والحوار قبل أن يتقوقع البطل علــى ذاتــه، باختصار هناك تجسيم درامى جزئى. ثم يواصل تعليقــه علــى قصــيدة "الأرض الخراب The Waste Land" بوصفها تحفة أدبية، يغلب عليها الطابع الدرامى:

> **إن أسلوب هذه القصيدة متقن، حيث تنساب المشاهد وتتداخل بعضها فى البعض بطريقة شبيهة بفيلم سينمائى. إنها تجســيد درامــى فــى شــكل أسطورى للوعى الأوربى.**[22]

ونخلص من هذا إلى أن معظم نتاج إليوت الشعرى المبكر، خاصة السابق على إنتاجه المسرحى، استخدم فيه الأسلوب الدرامى، ثم قرر إليوت كتابة ما يشبه الدراما مباشرة، فكانت من أهم تلك الأعمال "سوينى اجونست Sweeny Agonists" و"الصخرة The Rock".

يعلق جون على الأولى قائلاً:

> **فى تطور عند اليوت، تعد "سوينى اجونست" تطوراً مهماً، وخطــوة إلــى المسرح الشعرى فى الإيقاع والأسلوب، كما أنها تستحوذ على جانب من العالم المعاصر.**[23]

التجربة بعينها التى كانت مقصد إليوت، تجربة ذات موضــوع وأســلوب وإيقاع وحوار حديث، حيث اعتمدت هذه التجربة بادئ الأمر – فيما اعتمدت عليه

(20) Ibid., P.26
(21) Ibid., P.26- 27
(22) Ibid., P.28-39
(23) Ibid., P.39

– على المسرح الإغريقي؛ ذلك لأنه كان يعد نفسه ليصبح كاتباً مسرحياً، ويضرب الباحث مثلاً على هذا بـــ "اريستوفان فى سوينى اجونست"، وهو مجموعـــة مـــن الأجزاء المتناثرة، يقول جونز:

خطوة إليوت التالية إلى عالم المسرح كانت مسرحية "الصخرة" 1931م، وهو عرض تاريخى بهيج، تدور أحداثه فى إحدى الكنائس.(24)

تمثل هذه المسرحية تجربة أخرى فى المسرح الشعرى، استخدم إليوت فيها الجوقة Chorus فى التعبير عن موضوع حديث، والأهم من هذا أنه بكتابتـــه هـــذه المسرحية، لم يعتبر نفسه كاتباً للمسرح، وليس أدل على ذلك مما كتبه فى خطـــاب إلى مجلة "الاسبكتاتور Spectator" فى مايو 1934م، حيث كتب يقول:

ولا يدعى هذا العمل المســـرحى لنفســـه شـــرف المســـاهمة فـــى الأدب المسرحى الإنجليزى؛ فهو عمل استعراضى، وكان شغلى الشاغل فى هذا العمل المسرحى هو إيجاد دور للجوقة.(25)

كان لتجربة استخدام الكورس (الجوقة) دور رئيس فى مسرحياته الشـــهيرة التى من أهمها "جريمة قتل فى الكاتدرائية Murder in the Cathedral"، و"لم شمل العائلة The Family Reunion" و"حفل كوكتيل The Cocktail Party"، ويلقـــى رأى دى. أى جونز Jones قبولاً فى نفس الباحث:

إن "سوينى اجونست Sweeny Agonists"، والجوقة فـــى "الصـــخرة The Rock" كانت مجرد مقطوعات متناثرة من المسرح الشـــعرى، بيـــد أنهـــا فشلت فى جبر النقص فى وجود حوار درامى ملائم، أما العمل الثانى لإليوت، فقد كان عملاً مسرحياً شاملاً، غير أنه وقع فى نفس المأزق.(26)

أما مسرحيته "جريمة قتل فى الكاتدرائية Murder in the Cathedral"، فهى دليل ناصع على براعته فى استخدام الدراما الشعرية التى طورها فيما بعـــد فـــى مسرحياته الأربع.

ولتلك الأسباب ذاتها، كتب عبد الصبور المسرح الشعرى أيضاً، فقد كـــان

(24) Ibid., P.39
(25) Ibid., P.39 : Quoted in ."The Spectator ", 8 June, 1934, P.887.
(26) Ibid., P49

بحق شاعراً ناجحاً له رؤية خاصة عجز الشعر – فقط – عن تجسيدها بكل أبعادها، فالمسرح الشعرى كان أمراً يداعب خياله حين كتابته الشعر. يقول صلاح عبد الصبور:

لقد ظلت كتابة المسرح الشعرى حلماً من أحلامى، تحقق فى باكورة إنتاجى المسرحى "مأساة الحلاج".(27)

والأكثر من هذا أن معظم قصائده جاءت تتبع الخط الدرامى فى شكلها.

وقد كتب دكتور لويس عوض معلقاً على أول مجموعة شعرية من أعمال عبد الصبور يقول:

تتجلى فى معظم قصائد عبد الصبور قدرته على التنقل السريع بالأحداث، وهو من الشعر القصصى والمسرحى بمثابة الجوهر، ولذلك أحثه على كتابة المسرح الشعرى.(28) ويتبنى بدر الديب الرأى ذاته.(29)

طغى الخطاب والأسلوب الدراميان على مجموعات عبد الصبور الشعرية الأخرى. يسوق الباحث منها قصائد "بشر الحافي"، "شنق زهران"، و"أربعة أصوات ليلية للمدينة المتعبة".

ولقد كان للشعبية التى تمتع بها المسرح الشعرى آنذاك، وبخاصة أعمال أحمد شوقى، وعبد الرحمن الشرقاوى الدور الرئيسى فى دفع صلاح عبد الصبور للكتابة للمسرح الشعرى.

ويؤكد فؤاد دوارة على أهمية أسلاف عبد الصبور قائلاً:

بالإضافة إلى بعض العوامل الأخرى، كانت نجاحات عبد الرحمن الشرقاوى المسرحية، علامات مضيئة على الطريق الذى قاد عبد الصبور للكتابة للمسرح.(30)

فرغم نجاحه فى التخلص من تأثير شكسبير عليه فى بداية حياته الأدبية، لم يسلم صلاح عبد الصبور من تأثير إليوت عليه فيما بعد، والذى ظل واحداً من أهم المؤثرات التى قادته لما وصل إليه من نجاح؛ باعتباره كاتباً كبيراً.

---

(27) صلاح عبد الصبور، حياتى فى الشعر، ص 209.
(28) عوض، لويس، دراسات فى أدبنا المعاصر، القاهرة، دار المعارف 1961، ص 193.
(29) السابق، ص12.
(30) السابق، ص 10.

ويذكر عبد الصبور في كتابه "حياتي في الشعر" عن تأثره بشخصية تريزياس Tiresias بطل قصيدة "الأرض الخراب The Waste Land"، كما يتراءى له هذا في العديد من قصائده القائمة على الأسطورة والرمز.

يقودنا استخدام إليوت لشخصية تريزيايس Tiresias إلى الحديث عن قصيدة القناع، ففي عام 1961 كتبت قصيدتي "ذكريات الملك عجيب بن خصيب".(31)

وقد قاد تأثير إليوت الشعري عبد الصبور لكتابة قصيدة القناع التي أدت به إلى كتابة المسرح الشعري:

يمكن القول بأن قصيدة القناع كانت بمثابة مهماز يدفع بصلاح عبد الصبور إلى كتابة المسرح الشعري.(32)

ومن الجلي أن تأثير إليوت كان بمثابة مهماز دفع صلاح عبد الصبور إلى كتابة المسرح الشعري، ويؤكد فؤاد دوارة هذا قائلاً:

لقد قام عبد الصبور بدراسة أعمال إليوت بعمق شديد، اقتبس بعضاً من أشعاره ونسجها في بناء بعض من قصائده، كما قلد العديد من أفكاره وصوره الشعرية، ونرى في ترجمته لاثنتين من أعمال إليوت "جريمة قتل في الكاتدرائية Murder in the Cathedral" و"حفل كوكتيل The Cocktail Party"، ذلك التأثير الواضح للأولى منهما على مسرحية عبد الصبور "مأساة الحلاج"، ولهذا فقد ظل تأثير إليوت واحداً من أهم العوامل التي دفعت عبد الصبور للكتابة للمسرح.(33)

الشعر والمسرح

من المعروف بداهة أن المسرح الإغريقي كان يكتب شعراً، أما استخدام الشعر في المسرح المعاصر فقد ثار جدلاً كبيراً حوله بين مؤيد ومعارض، فالشعر أكبر من كونه مجرد لغة للعمل المسرحي، فهو بمثابة الروح والشكل والأسلوب للمسرحية الشعرية، ولهذا يقول مؤلف كتاب "علامات مضيئة على طريق المسرح الحديث من إبسن حتى يونسكو":

---

(31) صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص 185.
(32) السابق، ص 188.
(33) عوض، لويس، دراسات في أدبنا المعاصر، ص 14.

إن المسرح الشعرى الجيد، ليس مسرح كتب نثراً، ثـم صـيغ صـياغة شعرية، وإنما المسرح الشعرى الجيد هو عمل تصعب إمكانيـة كتابتـه نثراً، فالشعر هو أقدر وسيلة للتعبير عن أى فكرة.(34)

أما هؤلاء الذين ينادون بوجود مسرح نثرى، يعتقدون بأن النثر هو اللغـة الواقعية التى يسهل فهمها للجميع، كما أوضحها اوترى. وقد تم دحض هذا الادعاء فى مقام آخر بقلم الكاتب نفسه، فضلاً عن إليوت الذى كتب مسرحاً يفهمه الجميع، وأراد للعامة أن يتحدثوا بلغة الشعر، فالشعر يكثف المشاعر ويسمو بخبرات الحياة اليومية، وهو وسيلة الاتصال بين كاتب المسرحية وبين مشاهديه:

إن خيال الشاعر الجامح يجد فى الشعر ملاذاً، ووسيلة ملائمة للتعبير عن شطحاته، وهذا ما لا يتوفر للنثر، فعلى الرغم مما يحفل به الشـعر مـن جدية، فهو يريح الذهن، شأنه فى ذلك شأن كافة الأعمال الأدبية الرفيعة الأخرى، فالإحساس بالجمال، يكثر وجوده بالشعر أكثر من النثر.(35)

ينوى اوترى Aughtry إظهار ولعه بالشعر فى العمـل المسـرحى، أمـا ييتس Yeats، فيرى أن الشعر يسمو بالعمل المسرحى، إذ يقول فى مقاله "المسرح":

ظهر الفن المسرحى أول ما ظهر فى الطقوس الدينية، ولكى يبلغ أوجـه، كان لزاماً ألا تفقد الكلمة قداستها.(36)

غير أن البعض قد يعارض هذه الرؤية، فالأمر أكبر من أن يكون مجـرد فصاحة كلامية، بل هو القدرة على جذب المشاهد.

يقول ستين Styan مؤكداً:

ثمة أمر يميز كاتب المسرح الشعرى، ألا وهو استخدامه للغة بوصـفها أنسب وسيلة للتعبير عن فكرته.(37)

ولكونه شاعراً، كان إليوت مؤهلاً لاستخدام الشعر فى المسـرح للأسـباب ذاتها، بل الأكثر من هذا أنه سعى للنهوض بالمسرح الشعرى، فحاول كتابة شـعر يفهمه العامة والخاصة، خاصة فى المسرح، أما كونه لم يلاق أى نجاح فـى هـذا

(34) Aughtry , Charles Edward., op.cit., P.388

(35) Ibid., P.388

(36) Ibid., P.388

(37) Styan,J.L.,Op.cit., pp31-32

الشأن، فلهذا أيضا أسبابه:

أحياناً لا يحسن الشاعر اختيار الشكل المناسب لصياغة قصيدته، وهذا سبب كاف لإعراض القراء عنه.(38)

ولا يجد الباحث غضاضة فى التأكيد على أن الشعر يستطيع التعبير عن كل المواقف والعواطف، ولم يشحذ إليوت قلمه للكتابة فى الموضوعات الدينية والتاريخية فقط، بل خاض غمار الكتابة فى التعبير عن السلوك الاجتماعى آنذاك. ويظهر ذلك جلياً فى "حفل الكوكتيل The Cocktail Party"، وقد كتب فى مقاله "الشعر والدراما"، يقول:

حين يصل الموقف الدرامى إلى أقصى درجات العمق، يبقى الشعر هو اللغة الوحيدة على الإطلاق القادرة على التعبير عن المشاعر.(39)

كذلك فإن الشعر بما يحويه من إيقاع وقافية يساعد على اجتذاب أسماع المشاهدين، يقول إليوت:

يبقى أن يكون لإيقاع الشعر ذلك الأثر المبهر على مستمعيه، دون إدراك منهم.(40)

ولكل هذه الأسباب يعزى إليوت اتجاهه لكتابة المسرح الشعرى، وليس أدل على ذلك من أن مسرحياته الخمس جاءت كلها شعراً. فهو يرى أنه:

مادام النثر قاصراً عن التعبير عن العمل المسرحى بنجاح، فلا غرو فى أن يجد الكاتب فى الشعر ملاذاً لتحقيق غرضه.(41)

هكذا كان مسرح إليوت. الأمر الذى يعنى أنه لم يصادف على مدار حياته النثر الذى يلائم أعماله المسرحية.

ويتبنى عبد الصبور وجهة النظر ذاتها؛ فهو يرى أن الشعر يجب أن يكون لغة المسرح الحديث، بل الأكثر من هذا أن كتابه "حياتى فى الشعر" قد حوى مقتبسات من آراء إليوت التى تتناول هذا الأمر، ويعلق صلاح عبد الصبور على

(38) Kermode, Frank., op.cit., P134
(39) Ibid., P.134
(40) Ibid., P.134
(41) Ibid., P.132

كون الشعر هو وسيلة الاتصال الشرعية بين المؤلف ورواد المسرح قائلاً:

فى رأيى إن الشعر هو الوسيلة الصحيحة للاتصال بالمسرح، أما المسرح النثرى فهو انحراف عن المسار المسرحى، خاصة حين يبتذل فى لغتــه وموضوعاته.(42)

وقد أوضح عبد الصبور الفارق بين استخدام الشعر والنثر فى المســرح، فــى مقالة مطولة كتبها ليؤكد على أن الشعر يعتبر لغة للمسرح أكثر ملائمة من النثر، بل إنه يرى أن المسرحيات النثرية الناجحة، تحوى حساً شعرياً، ويسوق لنا الدليل على ذلك فى عملين لكاتبين مسرحيين هما: إبسن Ibsen، ويوجين اونيل Ugene O'Neille.(43)

غير أن الباحث لا يمكنه تجاهل وجود مسرحيات كتبت نثراً وشعراً، سواء فى الماضى أو الحاضر. قد يأتى المزج بين الشعر والنثر فى عمل مسرحى واحد، لأسباب فنية خاصة بالأسلوب، مما يزيد من قوة تأثير الحدث المسرحى، ولأسباب اجتماعية محضة مثل مزاوجة الكتاب فى العصر الإليزابيثى بين الشعر والنثر فى أعمالهم المسرحية، فبينما اعتاد الأفراد المنحدرون من طبقات أرستقراطية التحدث شعراً، ترك النثر للطبقات الدنيا، حيث يقول بولتون Boulton معلقاً:

جرى العرف على أن يتحدث الأفراد المنحدرون من طبقات أرستقراطية شعراً، فى حين ترك النثر للطبقات الدنيا من الخدم والعامة، وذلــك فــى المســرح الحماسى الإليزابيثى، وذلك الذى كان يكتب فى القرن السابع عشر".(44)

ومن المعلوم أن هذا لا مكان له الآن، ولا يصح أن يكون مقياساً للتمييــز بين رفيع ووضيع فى المجتمع، أو يكون دلالة على فروق اجتماعية طبقية.

يرى إليوت أنه لا يمكن اعتبار النثر لغة للتحاور، فيقول:

سواء أكان الشعر أم النثر لغة للمسرح فهما يصبحان وسيلة مــن أجــل غاية، وهنا أضيف شكلاً آخر من أشكال الكلام، وهو كلامنا العادى، وهذا الأخير لا يرقى إلى مستوى أى من الأولين. وإذا تأملت الأمر مــن هــذا الجانب، لأدركت أنه لا فرق – فوق خشبة المسرح – بين النثر أو الشعر،

(42) عبد الصبور، صلاح، حياتى فى الشعر ، ص 211.

(43) السابق، ص 212-216.

(44) Boulten, Marizore . op.cit

فكلاهما مصطنع.(45)

وهذا مبرر كاف لاستخدام المزج بين الشعر والنثر في عمل مسرحى واحد، كما يقول بولتون في كتابه "تشريح الدراما":

> **هناك العديد من الأعمال المسرحية التي تجانس فيها الشعر بالنثر، ويقع تحت تصنيف هذا النوع كافة أعمال شكسبير Shakespeare المسرحية، باستثناء "الملك جون King John"، و"ريتشارد الثاني Richard II"، والجزئين الأول والثالث من "هنرى السادس Henry VI" التي جاءت كلها شعراً، ناهيك عن مئات المسرحيات التي كتبها معاصرو شكسبير. هذا المزج بين اللغتين هو أمر معروف في هذه الأيام، رغم كونه غير شائع. تجده في تلك الأعمال: "جريمة قتل في الكاتدرائية Murder in The Cathedral"، و"محاكمة قاضى Trial of Judge"، لسبندر Spender.**(46)

ويذهب بولتون في تعليقه إلى أبعد من هذا، إذ يرى أن استخدام كل من الشعر والنثر في عمل مسرحى واحد، له دلالته، إذ يؤدى كلاهما دوراً بعينه:

> **فالمشهد ذو المحاورات الطويلة، تتحرك فيه الأحداث بطريقة بطيئة، ولكن رزينة، خلافاً لذى المحاورات القصيرة المتتالية.**(47)

ولأسباب فنية محضة، كان لزاماً على عبد الصبور وإليوت أن يجانسا بين الشعر والنثر في كتابة المسرح، رغم قناعتهما بأحقية الشعر في أن يكون لغة للمسرح. أما إليوت فقد زاوج بينهما في أول أعماله المسرحية "جريمة قتل في الكاتدرائية Murder in the Cathedral" عام 1935م، في موعظة بكيت Becket الدينية في الفاصلة الانتقالية بين الفصلين Interlude، ثم في تعليق الفرسان الأربعة على مقتل بكيت في نهاية المسرحية.

ويبرر إليوت سبب هذه المزاوجة في مقاله "الشعر والدراما" قائلاً:

> **إن كتابة الخطاب الديني شعراً، أمر غير مألوف على الإطلاق حتى لأولئك الذين يواظبون على الذهاب للكنيسة، ولذلك فإنه من الجلي أن استخدام النثر الخطابي على لسان الفرسان الأربعة، وهم على وعي تام بأن كلامهم هذا**

---

(45) عبد الصبور، صلاح، حياتي في الشعر، ص 133.

(46) Boulton, Marizorie, Op.cit., P137

(47) Ibid., P.121

موجه إلى قوم سوف يأتون بعد ثمانمائة عام من رحيلهم، أمر متعمــد، جــاء لإحداث تأثير خاص، ألا وهو إخراج المشاهدين من حالة الذاتية التى تــتملكهم، وهذه حيلة لها ما يبررها، لم يلجأ إليها الكاتب إلا فى هذه المسرحية.(48)

ولأن الشعر يكثف المشاعر، فى حين يخاطب النثر العقل فى وداعة وهــدوء، أَتْبَعَ إليوت ذلك التصاعد الدرامى للأحداث بمشهدين نثريين، تمثَّل الأول منهمــا فــى الخطاب الدينى لبكيت، ولذلك حينما يتطلب الحدث الدرامى نوعاً من الإقناع العقلانى، يبقى النثر هو أقدر اللغتين على القيام بذلك، فعندما يقرر بكيت القيام بعمــل إيجــابى، ربما لقى حتفه من خلاله دون أن يجد الوقت للتراجع، يحاول إقنــاع النــاس بعدالــة قضيته ووجوب الاستشهاد Martyrdom من أجل ذات الله، وهذا أمر يحتاج النثــر، لمخاطبة العقول لا القلوب أو العواطف. أما السبب الآخر لاستخدام النثر فى هــذه الفاصلة Interlude، فهو كما يذكر إليوت أن بكيت هذا يلقى عظة دينية Sermon فى كنيسة، وقد اعتاد رواد الكنائس على سماع المواعظ فى شكل محدد يتنافى والشعر.

يبقى المبرر الثالث، الذى يرجع إلى شكل العمل المسرحى نفســه. يعلــق د.عبد الحميد إبراهيم قائلاً:

إن المسرحية هنا متطابقة، وشكل "كاتدرائيــة كــانتربرى Cathedral of Canterbury"، اثنان من المبانى يفصل بينهما المذبح Alter.(49)

فقد أتت المسرحية فى فصلين، تفصل بينهما فاصلة انتقالية كتبــت نثــراً، لتكون مختلفة عن الفصلين الآخرين.

جاء حديث الفرسان نثراً فى نهاية المسرحية بعد وقوع حدث حاسم، وهــو مقتل بكيت، ذلك الحدث الذى أثار عطف المشاهدين وشفقتهم، فى حين تــرك الفرســان يواجهون المشاهدين فى هدوء تام. الشعر يكثف المشاعر، ويزيــد مــن حــدة التــوتر المسرحى. والموقف الحالى يتطلب نوعاً من التعبير بوسعه استيعاب هذا التــوتر الــذى يصيب المشاهد، ويخفف من وطأة المشاعر الملتهبة، ولذلك فالنثر هو أنسب لغة لمخاطبة

(48) Kermode, Frank., op.cit, PP.140-141

(49) إبراهيم، عبد الحميد، الحلاج وبكيت "فصول مجلة النقد الأدبى"، الأدب المقارن، المجلــد رقــم 2، الجزء الثالث، رقم 4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م.

عقل المشاهد. يشبه هذا المشهد إلى حد كبير خطاب انتونى Antony للجمع الذى احتشد بعد مقتل القيصر Caesar فى مسرحية شكسبير يوليوس قيصر Julius Caesar، فلقد أراد انتونى إقناع الناس بأن بروتس Brutus هو المجرم، ويوليوس هو الضحية، وأن موقفه موقف صحيح، فالفرسان الذين يمثلون الملك الطاغية يحاولون إقناع الناس بأن بكيت هو المجرم، غير أن الفرسان هنا يتحدثون نثراً فى هدوء لاحتواء توتر المشاهد.

مخالفاً لوجهة نظر خليل سمعان، يؤكد الباحث أن صلاح عبد الصبور لم يزاوج بين النثر والشعر فى مسرحية "مأساة الحلاج"، وإنما فى مسرحية "بعد أن يموت الملك"، إذ نجد خليل سمعان يقول:

> **كلاهما أدخل فى الشعر بعضاً من النثر البليغ، ذلك النثر الذى يحيى التقاليد الدينية لكل منهم على حدة. وفى مسرحيته "جريمة قتل فى الكاتدرائية Murder in the Cathedral"، يقدم إليوت موعظة دينية، وهى نمط مسيحى تقريباً، فى حين يقدم عبد الصبور فى الفصل الأول نوعاً من النثر يتشابه من نواحى الأسلوب الفنى والمعنى وتكوين الكلام مع ما يقرأه أو يسمعه كل مسلم فى القرآن أو السنة النبوية".**(50)

وعند قراءة "مأساة الحلاج" التى ترجمها د. سمعان فى "جريمة قتل فى بغداد Murder In Baghdad"، ليسهل مقارنتها بعمل إليوت "جريمة قتل فى الكاتدرائيةMurder in the Cathedral"، لا يجد الباحث أى نوع من أنواع النثر التى يشير إليها د. سمعان، بل الأكثر من هذا أن أسلوب القرآن الكريم يتشابه وأسلوب الشعر أكثر من النثر، خاصة فيما يتعلق بالإيقاع والقافية.

ولكن، يوجد هذا المزج بين الشعر والنثر فى مسرحية "بعد أن يموت الملك"، إذ تتحدث النسوة الثلاث نثراً، معلقات على المسرحية، وهن يشبهن الجوقة فى المسرح اليونانى. وعند ت.إس. إليوت، تظهر الجوقة بوضوح فى مسرحيات "جريمة قتل فى الكاتدرائية Murder in the Cathedral"، و"التئام شمل العائلة The Family Reunion"، يأخذن دور نساء كانتربرى فى الأولى، وفى الثانية نجدهم فى "الأيومندز Euminede".

(50) Samaan, Khalil, Murder in Baghdad, Salah- Abd El- Sabur, Arabic translition series of the Journal of Arabic Literaure, Vol.1, Leiden, 1972, P.xVII

بيد أن النساء فى مسرح عبد الصبور أقرب إلى نساء كانتربرى عنهن فى الأيومندز؛ لأن دورهن قاصر على القص والتعليق على الأحداث، فهــن يتحــدثن النثر، لأنهن يظهرن بعد تصاعد الأحداث، ليهدئن مــن روع المشــاهد، ويهيئنــه لاستكمال مشاهدة العمل المسرحى، والتفكير دون استثاره عاطفية.

وقد ساعدت هذه المرونة فى كتابة المسرح الشعرى إليوت، على النجــاح فى التعبير عن المشكلات المختلفة فى عصره، فقد تنــاول موضــوعات مختلفــة بأساليب متنوعة إلى الحد الذى جعل كلاً من أعماله المسرحية تجربة فريدة.

ولا يجد البروفسور عبد الله متولى غضاضة فى التأكيد على هذه الفكرة قائلاً:

> **عند تأكيده على الحاجة إلى مسرح شعرى بإمكانه منافسة مسرح المذهب الطبيعى، ويحل محل المسرحية الشعرية التقليدية المنظومة على غــرار الطرز الإليزابيثية "Elizabethan type"، وضع إليوت يده علــى المشــكلات الرئيسية التى يواجهها كتاب المسرح الشعرى فى محاولتهم لإحيائه.**(51)

من بين تلك الموضوعات العديدة، وجه إليوت اهتمامه إلى الموضــوعات الروحانية على وجه الخصوص، فى الوقت الذى تناول أساليب فنية كثيرة.(52)

هذا وقد اختار عبد الصبور بعضاً من موضوعات إليوت، ليعبر عنها فى أعماله المسرحية مثل: الاغتراب، الاستشهاد، وعقم الحضارة الحديثة، والموت، والبعث.

ولم يكتف عبد الصبور بتقليد موضوعات إليوت، بل راح يقلــد الأســاليب الفنية المسرحية التى اســتخدمها إليــوت: كالجوقــة فــى المســرح، والمعــادل الموضوعيObjective Correlative فى النقد، واستخدام التــراث، ولغــة الحــوار اليومى والراوى كرمز مسرحى فى أعماله المسرحية والشعرية والنقدية.

وقد تمتع إليوت بدور الريادة فى ترسيخ تجربته فى المســرح الشــعرى. ويتبنى الباحث رأى د. متولى فى مهارة إليوت:

> **تناول إليوت فى تجاربه مع الأسلوب المسرحى موضوعات لها اهتمام عــالمى، ثم طوعها لخدمة مجتمعه المعاصر، فنجح فى تقديم شكل شعرى جديد.**(53)

---

(51) Metwelly, A.A., Studies in Modem Drama, Vol.11, Beirut, 1978, PP60-61

(52) Ibid., P.60 (For more details concerning the dramatic themes of Eliot).

(53) Ibid., P.61

الفصل الثانى

تأثير إليوت على تيمات المسرح الشعرى عند صلاح عبد الصبور

أولاً - تيمة الاستشهاد Martyrdom Theme

من بين الأعمال المسرحية العديدة لعبد الصبور وإليوت، أولى النقاد اهتمامهم بمقارنة اثنين منهما، ألا وهما "جريمة قتل فى الكاتدرائيةMurder in the Cathedral"، و"مأساة الحلاج"، وربما يرجع السبب فى ذلك إلى ما بينهما من تشابه شديد.

وقد أجمعت آراؤهم على تقليد عبد الصبور لمسرحية إليوت شكلاً ومضموناً، الأمر الذى يدفع الباحث لتجنب اجترار تلك الأفكار، فيدخل مباشرة إلى مناقشة مواضع التشابه والاختلاف، وسوف يتناول بشىء من التركيز موضوع الاستشهاد فى كلتا المسرحيتين.

من المعروف أن تلك المسرحيات ليست الأولى من نوعها فى تناول موضوع بكيت، فهناك مسرحيتان سابقتان على مسرحية إليوت التى كتبها عام 1935م، تناولتا الموضوع نفسه، الأولى كتبها تنيسون Tennyson عام 1884م، والثانية لجورج دارلى Darley عام 1840م، ولكن تغلب عليهما الصبغة

التاريخية الرومانسية.[1]

وذلك كان الحال مع عبد الصبور أيضاً، فمسرحية انوى بكيت، أو "شرف الله Annouhle's Bucket ou L'Heneur de Dle"، سبقت مسرحية عبد الصبور عام 1959م، وبينما كان لعمل إليوت المسرحى تأثير رائد على تلك الأعمال الأخرى، تأثر عمل عبد الصبور بالأسلوب الفنى لمسرحية جين انوى Annouhle، إذ جاء المشهد الافتتاحى لمسرحيته تقليداً خالصاً لتلك المسرحية. كما ألم عبد الصبور بمسرحية إليوت، بسبب معرفته بأعمال إليوت المسرحية.

حاول عبد الصبور مراراً درء فكرة تأثره بإليوت فى هذه المسرحية، غير أنه رجع وأشار إلى هذا التأثير فى أكثر من موضع، لاسيما فى تعقيبه على مسرحيته "الأميرة تنتظر"، وقد كان الاستشهاد هو مضمون المسرحيتين، كما كان البطل فى العملين زعيماً روحياً، يواجه العديد من المشكلات والإغراءات Temptations، لتحقيق مجد ذاتى، إلا أنه يرفض تلك الإغراءات، ليدافع عن القضية التى تبناها، ألا وهى حرية قومه.

يعلق د.جونز Jones على مسرحية إليوت، فيقول:

> **"جريمة قتل فى الكاتدرائية Murder in the Cathedral" تتعدى كونها تمثيلاً دراميا لمقتل توماس بكيت، فهى دراسة متعمقة تبحث مغزى الاستشهاد، وقد طوعت التفاصيل التاريخية لتخدم مضمون الاستشهاد، الذى يضفى على المسرحية شكلها ويعطيها معناها.**[2]

ربما كان استشهاد بكيت هو السبب وراء اهتمام إليوت بالتفاصيل التاريخية لحادثة بكيت، وتكريس جهده نحو تصوير هذا العنصر فى قصة بكيت. وتؤكد الأحداث التى صورها إليوت، إعراضه عن الهامشى منها، وتركيزه على التهيئة لعودة بكيت لإنجلترا (التى تعنى بدورها تعرضه للاستشهاد)، ثم تعرضه للإغراءات (والتى تدين نواياه، وتكشف عن رغبته فى الاستشهاد). ويشير ماكسويل Maxwell فى كتابه "شعر تى. إس. إليوت The Poetry of T. S. Eliot" إلى

(1) Mullik, B. R., op. cit, p.3

(2) Jones, D.E., op. at., ps9

أن مغزى المسرحية هو القداسة. ولم تكن القداسة عند بكيت تعنى وظيفة قس بكنيسة، بقدر ما كانت تعنى معايشته لمشكلات عامة الناس، الأمر الذى وضعه فى مأزق مع الملك، وهذا ما أدى به إلى حتفه.

ونخلص من هذا إلى أنه عند إليوت، لا فرق بين القداسة Sainthood، والاستشهاد Martyrdom، فالأولى تؤدى إلى الثانية (على الأقل فى حالة بكيت). ونضال بكيت من أجل الاستشهاد، هو موضوع المسرحية، وبقصر الحدث المسرحى حتى آخر أيام بكيت، تتحقق الدلالة المسرحية.

وتقع هذه المسرحية تحت تصنيف المسرح الأخلاقى، إذ يحتدم الصراع بداخله ويظهر فى أحاديثه مع الأشخاص الأربعة، وهذا نوع من التشخيص Personification، شاع فى هذا اللون من المسرح.[3]

يرى ماكسول فى شرحه لمفهوم القداسة هذا، أن شكل العمل المسرحى بما يحويه من عمق جاء لخدمة موضوع المسرحية، بينما قام خليل سمعان بعمل دراسة مطولة عن مقارنة المسرحيتين، بوصفهما أحد نماذج فروع المقارنة بين الأدب العربى ومثيله الغربى.

> **غير أن كلاً من الشاعرين كان مهتماً بما هو أكثر من ذلك، ألا وهو المسئولية عن الاستشهاد والرغبة فيها.[4]**

ويتبنى د.عبد الحميد إبراهيم الرأى نفسه فى دراسته الخاصة بمقارنة "جريمة قتل فى الكاتدرائية"، و"مأساة الحلاج"، إذ يقول:

> **الموضوع هنا ذو مستويات، فقد يكون - ظاهرياً على الأقل - الصراع بين هنرى وبكيت، وقد يكون الصراع بين السلطة الدينية والسلطة الزمنية، الذى بلغ أشده فى العصور الوسطى، وقد يكون هذا الصراع رمزاً لصراع أشد، بين القوة الغاشمة والمعتقد الدينى، ولكن كل هذا قد يكون خلفية لفكرة الاستشهاد التى سيطرت على توماس.[5]**

ثم يضيف قائلاً:

(3) Maxwell, D. E. S., The Pootry of S.T Eliot, Routledge & Kegam Paul, London, 1969, p.182

(4) amaan, Khahil, op.cit, p. xvl l.

(5) إبراهيم، عبد الحميد، ذكر آنفا ص194.

ومعظم النقاد يتفقون على الفكرة العامة للمسرحية، وهى فكرة الاستشهاد بالمعنى المسيحى القديم.(6)

ويوضح إليوت فى مقاله "الشعر والدراما Poetry and Drama" أن موضوع "جريمة قتل فى الكاتدرائية Murder in the Cathedral"، هو موضوع الاستشهاد، فيقول:

لقد أردت أن أتناول بشيء من التركيز موضوع الموت والاستشهاد.(7)

تتناول مسرحية عبد الصبور "مأساة الحلاج" موضوع الاستشهاد أيضاً، إلا أن النقاد يرون أن هذا الموضوع جاء تقليداً خالصاً لمسرحية إليوت "جريمة قتل فى الكاتدرائية Murder in the Cathedral"، فالموضوع، والجانب الدينى، والأحداث، والمسار، والنهاية لدى عبد الصبور، تشبه إلى حد كبير مثيلاتها عند إليوت. كما تتجلى وجهة النظر هذه فى مقال د.عبد الحميد إبراهيم:

شئ واحد يتفق فيه عبد الصبور مع الأخبار التاريخية، وهو رغبة الحلاج الملحة فى الاستشهاد، فلمَ التفت عبد الصبور إلى هذا الجانب فقط من الشخصية التاريخية؟ هنا يظهر تأثير إليوت بوضوح؛ إذ أن بكيت كان يسعى نحو الاستشهاد بإلحاح.(8)

ورغم محاولات عبد الصبور إنكار تأثير إليوت عليه، إلا أنه يعود فيقرر أن كلا العملين (أى عمله وعمل إليوت) يقعان تحت طائلة مسرح الاستشهاد والقداسة:

لازلت متمسكاً بوجهة نظرى الخاصة بأن هناك ما يسمى بمسرح القداسة والاستشهاد، وهاتان المسرحيتان تنتميان إلى هذا الفرع.(9)

يؤمن فؤاد دوارة بأنه حين خطر لعبد الصبور كتابة المسرح الشعرى، هرع إلى أعمال إليوت يقرؤها بعناية شديدة، لاسيما مسرحية "جريمة قتل فى الكاتدرائية Murder in the Cathedral"، ومن ثم قدم الإشارات والمقتبسات الفنية لهؤلاء النقاد المعروفين أمثال: لويس عوض، وعبد القادر القط التى تؤيد وجهة نظره، ومن وجهة نظره أن موضوع الاستشهاد كان له أثره الفعال على مسرحية عبد الصبور:

---

(6) المرجع السابق ص195.

(7) Kermode, Frank, op. at., p.140

(8) إبراهيم، عبد الحميد، المرجع السابق ص200.

(9) عبد الصبور، صلاح "على مشارف الخمسينيات"، بيروت، القاهرة، دار الشرق 1983، ص84.

ليس ثمة شك من أن عبد الصبور قد تأثر بإليوت في اختياره لحياة الحلاج موضوعاً لمسرحيته الأولى، مثلما اختار إليوت حياة القديس بكيت موضوعاً لمسرحيته الأولى "جريمة قتل في الكاتدرائية Murder in the Cathedral" والتى كان لها أثر بالغ على مسرحية شاعرنا العربي.(10)

ولم يتناول خليل سمعان موضوع المسرحيتين بصورة مباشرة، وإنما تناول موضوع الاستشهاد، حيث بذل جهداً كبيراً للتمييز بين نوعين من الاستشهاد، استشهاد الحلاج واستشهاد بكيت، رغم أنه قد أكد آنفاً أن الرغبة في الاستشهاد كانت بمثابة نقطة الارتكاز بكلتا المسرحيتين(11).

ولم يكن هذا التأثير قاصراً على إطار الشكل فحسب، بل تعداه إلى مضمون المسرحية وجوهرها، حيث اختار عبد الصبور موضوع مسرحيته من التراث الديني، تماماً مثلما فعل إليوت. والأكثر من هذا أن كلا البطلين قد قتل غيلة على يد السلطات السياسية، كما أن رد فعل العامة عند عبد الصبور يماثل تماماً رد فعل أقرانهم عند إليوت، فقد لاذا بالصمت والخنوع.

وقد أولى عبد الصبور اهتمامه لموضوع الاستشهاد شأنه في ذلك شأن إليوت، الأمر الذى جعل النقاد يعتقدون أن عبد الصبور لم يكتب شخصية الحلاج للأحداث التاريخية التى مر بها، وإنما كتبها تقليداً لشخصية بكيت. ويتبنى د.عبد الحميد إبراهيم وجهة النظر هذه، فيقول:

جريمة قتل في الكاتدرائية هى التى أوحت إلى عبد الصبور بهذا التفسير الغريب لشخصية الحلاج.(12)

ويبدو أن بكيت كان حاضراً أمام ناظريه عند صياغته لشخصية الحلاج، وعليه جاءت شخصية الحلاج مطابقة لشخصية المسيح عليه السلام. وهذا لا يعنى أن صلاح عبد الصبور تأثر من قريب أو من بعيد بالإنجيل أو بالتراث المسيحى، ولكن الأمر لم يتعد إليوت وأدبه.

---

(10) دوّارة، فؤاد، "صلاح عبد الصبور والمسرح"، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 1982، ص24، 25.

(11) Samaan, Khalil., op. cit., p. xv 11.

(12) إبراهيم، عبد الحميد، ذكر آنفا ص198.

ومما يجدر ذكره هنا أنه بعد قراءة المسرحيتين، يتبين للقارئ أن كليهمـــا (أى بكيت والحلاج) كانا على وعى تام بما هما مقبلان عليه، فقد جاء موضوع الاستشهاد على لسان نسوة كانتربرى Canterbury منذ الوهلة الأولى فى مفتتح المسرحية.

الجوقة:

فلننتظر، فلننتظر، وكذا القديسين والشهداء،

أولئك الذين فى طريقهم إلى أن يكونوا شهداء وقديسين.(13)

وهذا الانتظار من لدن الشهداء والقديسين، يأتى مواكباً لانتظار بكيت، مما يتـــيح للمشاهد الربط بينهما وبين استخدام إليوت وسيلة حاذقة فى تصوير ماضى بكيت وضميره عند تشخيصه لهما، من خلال شخصية المحرض Tempter، وما يعنينا هنا هـــو حـــديث المحرض الرابع، والذى يمثل بكيت نفسه فى الحاضر، حين يرى نفسه على حقيقتها.

المحرض الرابع:

توماس؛ فكر فى المجد الذى ينتظرك بعد الموت

يموت ملك فيأتى آخر من بعده..

مجرد فترة حكم آخر.. ويطوى الملك غمار النسيان،

بالله عليك أين الملوك الآن.

أما القديس أو الشهيد فى القبر، فحكم.

تأمل أعداءك يا توماس جاثيين،

ناكسى رؤوسهم باسطى أيديهم طلباً للمغفرة من الله.

تأملهم وهم يقشعرون خوفاً من تذكر رؤياك.

تأمل الحُجاج من جيل إلى جيل..

هناك مصطفين أمام الضريح الوضاء..

تأمل معجزات الله..

وكذا أعداءك فى مكان آخر هناك.

توماس:

تأملت، تأملت كل هذى الأشياء.(14)

يكشف المحرض الرابع اللثام عن كل الأشياء الشريرة التى كانت تختلج فى

(13) Eliot, Collected Plays, Faber & Faber, London, 1962, p12.

(14) Ibid, 26

فؤاده. لم يفكر فى قضية دينية أو اجتماعية، وإنما ما كان يعنيه هو المجد والخلود الأرضى. لقد جعله يدرك أن نظرته للاستشهاد تقتصر على كونها مجداً يرفعه إلى الذرى، ويمنحه النصر المؤزر على هنرى.[15]

باتت تعتمل فى ذهنه وصدره فكرة الاستشهاد، فيرحب بها إلى أن يصل إلى قمة القناعة والرغبة فى الاستشهاد، وذلك فى الفاصلة الانتقالية بين الفصلين Interlude، ولا يصبح مدلولها لديه نابعاً من كونها تطهيراً دينياً، ولكن مجد من نوع آخر، فقد هيأ جمهوره لتقبل الشهادة على أنها نوع من الخلاص، وتحقيق المجد، ومن ثم يحفزه على اتخاذ القرار المهم.

ولذلك لم يأت خطابه الأول، خطاباً رومانسياً بل جاء غارقاً فى الواقعية، وثيق الصلة بعالم الحقيقة.

وهو يتحدث عن مميزات وعيوب الاستشهاد، فيقول:

يتملكنا مزيج من الحزن والسعادة ونحن نودع الشهيد،
فنحزن لخطايا العالم الذى يحوى الشهداء،
ونسعد عندما تزداد أرواح الشهداء فى السماء واحداً
من أجل مجد الله، وخلاص البشرية.[16]

وخوفاً من أن يساء فهمه، يشرع بكيت فى شرح دوافعه للحرص على الاستشهاد، لاسيما حين يدفعه المحرض الرابع لأن يرى نفسه على حقيقتها. فقد أراد بكيت هنا تطهير الوسيلة التى ستؤدى به إلى غايته النبيلة، ولهذا السبب أولى جانباً واحداً من الاستشهاد اهتمامه:

فالشهيد الحقيقى هو ذلك الشخص الذى يصبح أداة فى يد الله، والذى يترفع عن تحقيق شئ ذاتى، حتى المجد الذى يستحقه لكونه شهيداً.[17]

وحين يعرض بكيت أمله فى الاستشهاد، تاركاً للمشاهدين الانطباع الحقيقى عن الشهيد، يطهر نفسه ونواياه خلال طريقتين ألا وهما؛ الفاصلة الانتقالية Interlude، وحواره مع المحرّض الرابع ومواجهته له. والأخير وضع بكيت فى

(15) Jones, D. E., op. cit, p.63.
(16) Eliot, Colleted Plays, op. cit., p.3
(17) Ibid. p.33

مأزق، إذ يخوض صراعاً قاسياً، لكنه يخرج منتصراً فى النهاية، فيعلن أن الطريق أصبح ممهداً أمامه.

توماس:

الآن فقط اتضحت أمام ناظرى معالم الطريق،

فلا مكان للغواية ثانية.[18]

يختار بكيت طريقه، يطهر وسيلته وغايته، ولن يتراجع عن استشهاده مــن أجل ذات الله، ومن أجل خلاص قومه، فمصيرهم مرتبط بمصيره.

الجوقة:

توماس يا رئيس الأساقفة،

فلتنقذنا، فلتنقذنا، فلتنقذ نفسك، وتنجينا..

أو تهلك، وتهلكنا معك.[19]

أعطى إليوت الجوقة دوراً غير فعال Inactive rule، ربما أراد أن يشير من خلاله إلى دور عامة الناس فى عصره، أو فى عصر بكيت. ويصور إليوت انتظارهم للبطل الذى سيلعب دور المسيح عليه السلام، فصورة المسيح هى كل ما منحه إليــوت لشخصية بكيت، وهو سعيد بأن يلعب هذا الدور العظيم حتى النهاية، وما يعكر عليــه صفوه هو غفلة قومه عن هذا الغرض، وعدم تقديرهم لمشقة العمل الذى سيتحمله.

توماس:

يعرفون ولا يعلمون معنى العمل أو المعاناة،

يعلمون ولا يفهمون أن العمل معاناة،

وأن المعاناة ما هى إلا عمل.[20]

وبوعى تام يأخذ بكيت زمام المبادرة، مدركاً أن هذا العمل سيفضى به إلى الاستشهاد. يفعل ذلك كله بعد هزيمته للمغو الرابع، وقهره للدافع الباطل بداخله فى ذات الوقت.

يؤكد ماكسول على ذلك، فيقول:

---

(18) Ibid., p.30

(19) Ibid., p.30

(20) Ibid., p17

بعد مواجهته للمغو الرابع، ينتظر توماس فى استسلام، ولكن بعد تحقيقه طهارة دافعه، يبدأ التأثير فى حياة الآخرين من نساء كانتربرى.[21]

أما صلاح عبد الصبور، فيضفى على شخصية بطله الحلاج صورة بكيت نفسها، بيد أنه عند قراءة مسرحية عبد الصبور ومقارنتها بأصل الأحداث التاريخية، يجد الباحث فروقاً بينهما، فللكاتب الحرية فى تخير ما يحلو له، وما يخدم عمله من المصدر، ومن ثم يعتمد عبد الصبور هنا على مسرحية إليوت مصدراً، أكثر من اعتماده على الحياة التاريخية للحلاج.

وهذا ما أكده د.عبد الحميد إبراهيم، إذ يقول:

فهل كان اختيار عبد الصبور لشخصية الحلاج اختياراً مقصوداً، لكى يجمل فلسفة التراث العربى الإسلامى، ويعكس موقف المؤلف من هذا التراث؟ وأضيف الآن أن "جريمة قتل فى الكاتدرائية" هى التى أوحت إليه بهذا التفسير الغريب لشخصية الحلاج.[22]

وفى ضوء تأثير مسرحية إليوت "جريمة قتل فى الكاتدرائية"، كان من الطبيعى أن نجد تشابهاً قوياً بين شخصية الحلاج وشخصية بكيت، فالحلاج لديه الرغبة فى الاستشهاد، وكذلك بكيت. وأياً كانت دوافع الأول أقوى وأكثر إقناعاً، والأخير يصر على السير فى الطريق حتى الخطوة الأخيرة، مستحضراً الشهداء وصورة المسيح التى أرادها عبد الصبور نموذجاً للحلاج:

الحلاج:

أصحابى أكثر من أن تحصيهم يا إبراهيم
أصحابى آيات القرآن وأحرفه
كلمات المحزون المهجور على جبل الزيتون
إحياء الأموات الشهداء الموعودون
فرسان الخيل البلق ذوو الأثواب الخضراء
آلاف المظلومين المنكسرين.[23]

يؤكد رفقاؤه، مسئولية الحلاج عما آل إليه، ومن خلال أبياته، يشير عبد

(21) Maxwell, D.E. S.,the poetry of T.S. Eliot., op. cit. p.185

(22) إبراهيم، عبد الحميد، ذكر آنفا، ص198.

(23) عبد الصبور، صلاح، "الأعمال الكاملة"، بيروت، دار العودة، ص482.

الصبور إلى التشابه بينه وبين المسيح، تتطور هذه المشابهة بأبعاد أخرى، ليؤكد الكاتب موضوع الاستشهاد خلال رغبة الحلاج فى خلاص قومه. وبعد استشهاده يكرر كبير المتصوفة كلمات الحلاج، فيقول:

كان يقول:
إذا غسلت بالدماء هامتى وأغصنى
فقد توضأت وضوء الأنبياء
كان يريد أن يموت كى يعود للسماء
كأنه طفل سماوى شريد
قد ضل عن أبيه فى متاهة السماء
كان يقول:
كأن من يقتلنى محقق مشيئتى،
ومنفذ إرادة الرحمن.[24]

كان رجال الصوفية من أقران الحلاج، على دراية برغبته فى الاستشهاد (أو ربما رغبة عبد الصبور التى خلعها على عدد كبير من شخصياته)، ذلك لأنه أراد جذب القارئ أو المشاهد إلى مضمون الاستشهاد، ولأن شخصية بكيت لم تغب عن ذهنه، فيقول أتباع الحلاج مرددين:

هل نحرم العالم من شهيد؟
هل نحرم العالم من شهيد؟[25]

يلقى الحلاج على أسماع قومه خطاباً دينياً فى نهاية الجزء الأول من المسرحية، فهو يستشعر نهايته كشهيد، رغم انه لم يتفوه بذلك مباشرة. مثله مثل بكيت، يعظ الحلاج قومه، حاثاً إياهم على التقوى والتديُّن، موضحاً الطريق إليهما، إنه طريق الخلاص الذى يحرص عليه هو أيضاً.

ولحظة إفضائه بما يجيش فى صدره، يجد رجال الشرطة - الذين تحدُّوه - فى ذلك الحدث فرصة ملائمة لاعتقاله وإنزال العقوبة به، ولم يثر الحلاج على قَدَرِه مطلقاً، إذ ظل هناك حس ما بداخله، يدفعه إلى الاستشهاد فى سبيل الله. وهذا

(24) المرجع السابق ص457.
(25) المرجع السابق ص458.

عينه ما ذكر فى مسرحية إليوت.

فإذ ينصح بكيت قومه باتباع طريق التقوى، ويتنبأ بقدوم شهيد جديد، نجـد الحلاج أيضا يعظ قومه باتباع الطريق ذاته، ويخبرهم بأنه سينزل به العقـاب، لكشـفه ستر علاقته بالله، فيسلم نفسه للشرطة، بادئاً بذلك أولى خطواته على طريق الاستشهاد.

يعلق د.عبد الحميد إبراهيم على خطبة الحلاج هذه، فيقول:

وينتهى هذا الفصل بموعظة للحلاج، كشف فيها عـن موقفـه الإيجـابى المتمثل فى انحيازه للجموع ضد السلطة والحكام، وقد ظهرت الموعظـة فى أسلوب أقرب إلى أسلوب المواعظ الدينية القديمة، وكل هذا يشبه إلى حد ما موعظة بكيت التى تخللت الفصلين.[26]

يكشف الباحث اللثام عن موضع آخر من مواضع التشابه بين المسرحيتين، إنه مفهوم الاستشهاد، تتجلى هذه المضاهاة بين مشاهد المحاكمة لكل من بكيت والحـلاج. ويبدو هنا (كما ذكرنا آنفا) أن كل منهما كان فى حالة استسلام تام، مترقباً مصيره الذى سيحدده الفرسان والقضاة فى حالة بكيت، ورجال الشرطة فى حالة الحلاج.

ويسوق الباحث هنا بعضا من المقتبسات التى توضح تأثير مشهد محاكمـة بكيت على نظيره عند الحلاج.

الفرسان الثلاثة: إنه أنت يا رئيس الأساقفة الذى شق عصا الطاعة.[27]

وهو ما كرره القاضى أبو عمر فى مأساة الحلاج:

مولانا يدرى من زمن أنك تبغى فى الأرض فساداً
تلقى بذر الفتنة
فى أفئدة العامة
وعقول الدهماء.[28]

ويدحض كلاهما "الحلاج وبكيت" الادعاء بالتمرد والعصيان على الملوك، بيـد أنهما يرغبان فى تحقيق العدالة والحق لقومهما، حتى لو أفضى بهما ذلك إلى الموت.

توماس:

---

(26) إبراهيم، عبد الحميد، ذكر آنفا، ص199.

(27) Eliot, T. S., Colleeted Plays of Eliot, op. cit, p.38

(28) صلاح عبد الصبور، "الأعمال الكاملة"، ص564.

هذا ليس بصحيح
لقد ظللت أدين بالولاء للملك قبل وبعد تسلمى للخاتم.[29]

وعندما يصبح الملك "خائناً"، يقدم إجابة أخرى:

توماس:
أنا لست بخائن للملك، فأنا قس مسيحى
نلت الخلاص بدم المسيح،
وبدمى سأقدم الخلاص لغيرى.[30]

ويواجه الحلاج الموقف ذاته، فيجيب مدافعاً عن قضيته:

الحلاج:
لا يا سيد
بل أبغى لو مدَّ المسلم للمسلم
كف الرحمة والمودة[31].

وعندما يحدثه القاضى الآخر فى أمر تمرده ضد الوالى، يجيبه:

بل كنت أحض على طاعة رب الحكام
والدولة..!
لا اشغل نفسى بالدولة
بل أشغلها بقلوب أحبائى.[32]

ولم يُجد دفاع كل منهما فى إنقاذ حياته، بل قُتلا بناء على أوامر حكامهما، وأصبحا شهيدين، ولكن يشعر رفقاؤهما بالندم بعد استشهادهما، فيعلنان عن مسؤوليتهم تجاه جريمة القتل هذه، وهذا هو مشهد آخر من المشاهد التى تعنى بمضمون الاستشهاد وقيمته، اقتبسه عبد الصبور من مسرحية إليوت.

وبعد تنفيذ الجريمة، ينقسم شخوص المسرحية إلى طرفين متعارضين يعلقان على الحدث، يتمثل الأول منهما فى القتلة الجناة. والآخر فى بكيت والحلاج.

– من الذى قتل بكيت؟ من الذى قتل الحلاج؟ سؤالان يفرضان نفسيهما فى

(29) Eliot, t. s., op cit, p38
(30) Ibid, p.46

(31) عبد الصبور، صلاح، "الأعمال الكاملة"، ص565.
(32) عبد الصبور، صلاح، "الأعمال الكاملة"، ص582 – 583

آن واحد. فى مسرحية إليوت، يظهر القتلة -الفرسان الأربعة- ليبرروا فعلتهم، ولكن الأهم والأخطر من ذلك هو تعليق الفارس الرابع، إذ يلقى باللوم على بكيت الذى رغب فى الاستشهاد، ولم يبد أى مقاومة ضد قاتليه.

ويرى الباحث أنه من المهم هنا، عرض جزء كبير من هذا الاتهام لمناقشته:

من قتل رئيس الأساقفة؟
ولكن قبل أن نسأل،
دعونا نتأمل تلك الأحداث ابتداءً من توليه هذا المنصب،
حيث غير سياسته كلية، وغض الطرف عن مصير الدولة تماماً، ليصير وحشاً مغروراً.
وتحت يدى دليل على ذلك لا يقبل الشك،
إلى الحد الذى أنه زعم – قبل أن يترك فرنسا – أمام شهود عِدَّة أنه لم يبق له الكثير ليحياه،
وأنه سَيقْتَل فى إنجلترا، فاستخدم كل وسيلة من وسائل الإثارة، ليرسخ فكرة واحدة ألا وهى أنه قرر الاستشهاد.
لقد رأيتم كيف تهرب من الإجابة على أسئلتنا،
حتى عندما تمادى فى إثارتنا إلى الحد الذى نفد فيه صبرنا،
كان فى إمكانه الهرب بسهولة،
لقد كان بوسعه تجنب إثارتنا حتى يهدأ غضبنا،
إلا أنه لم يرغب فى حدوث ذلك،
فقد أصر – ونحن فى أوج غضبنا – أن تظل الأبواب مفتوحة،
هل على أن أسرد المزيد؟
أعتقد أنه بعد عرض هذه الحقائق عليكم،
سوف تصدرون حكمكم على الفور بإعدام هذا العقل المريض.[33]

قد يبرر خطاب الفارس الرابع جريمة أقرانه، إلا أنه غير كاف لإقناع المشاهد أو رفقاء بكيت. ويتساءل الباحث هنا عن مدى اقتناعهم بأن بكيت قد أقدم على الانتحار، أملاً فى مساندة العامة. يسوق الفارس بعضاً من أعمال بكيت التى أساء فهمها فى الواقع، فقد أراد من خلالها تبرئة ساحته هو وزملائه، غير أنه فشل

(33) Eliot., T.S., op. cit, pp 50-51

فى إقناع أحد بعد أن استشعر القوم بهتان مبرره.

المشهد نفسه يبرز للعيان عند صلاح عبد الصبور، فقد دافع القضاة باستماتة عن أنفسهم أمام رفقاء الحلاج، محاولين درء التهمة عنهم ونسبتها إلى القوم، ويجعل عبد الصبور من بعض العامة ضحية بدلاً من البطل، محاولاً بذلك إخفاء التشابه بين المشهدين؛ إلا أن هذه المحاولة لم تُجد.

أبو عمر: بم تجزونه؟
المجموعة: يُقتل ، يُقتل.
أبو عمر: دمه فى رقبتكم؟
المجموعة: دمه فى رقبتنا.
أبو عمر: والآن.. امضوا، وامشوا فى الأسواق،
طوفوا بالساحات والخانات
وقفوا فى منعطفات الطرقات
لتقولوا ما تعهدت أعينكم
قد كان حديث الحلاج عن الفقر قناعاً يخفى كفره
لكن "الشبلى" صاحبه قد كشف سره
فغضبتم لله، وأنفذتم أمره
وحملتم دمه فى الأعناق
وأمرتم أن يقتل
ويصلب فى جذع الشجرة
الدولة لم تحكم
بل نحن قضاة الدولة لم نحكم
أنتم...
حكَّمتُم ، فحَكَمْتُم.(34)

يكرر الحشد والعامة كلام القضاة، ويحاول المحتشدون إدانة القضاة، ويشبه هذا اتهام الفرسان الثلاثة فى مسرحية إليوت:

الفرسان: خائن خائن! خائن!(35)

(34) صلاح عبد الصبور، "الأعمال الكاملة"، ص592، 600.

(35) Eliot., T.S., op. cit., p. 47

ولم يكن حديث الفارس الثانى إلا تكراراً لهذا:

من السهل إدانة رئيس الأساقفة بتأييد البرلمان وإعدامه بوصفه خائنـاً،
دون أن يعلق دمه بقميص أحد منا.(36)

كما تتشابه إغراءات الفرسان فى مسرحية إليوت والقضاة عند عبد الصبور إلى حد كبير، إذ يرتدى الاثنان عباءة التقوى والبراءة، فيلقون باللوم على العامة (عند عبد الصبور)، والبطل نفسه (عند إليوت). غير أن إثبات صحة هذا الاتهام خاصة فى حالة بكيت، كمنتحر، يطيح بفكرة الاستشهاد. كان خنوع العامة، واتباع كل من بكيت والحلاج، هو السبب وراء اعترافهم بأنهم قتلة (بعد ما تم تنفيذ الإعدام).

ففى مسرحية إليوت، نجد الجوقة يطلبون الغفران من بكيت على ما اقترفوه، لا لشئ إلا لسلبيتهم:

الجوقة: نسألك الغفران سيدنا
فنحن رجال أمتك ونساؤها
الذين يغلقون الأبواب، ويجلسون بجوار المدافئ،
الذين يخشون ظلم الناس ولا يخشون عدل الله،
نعترف بخطيئتنا، بضعفنا، بذنبنا.
نحمل خطايا العالم فوق رؤوسنا.
دم الشهداء وآلام القديسين عار علينا.(37)

يشعرون بالخزى والعار فى أنفسهم، من جراء فعلتهم بالشهداء الذين ضحوا بأرواحهم الذكية واحداً تلو الآخر.

الجوقة:
توماس يا رئيس الأساقفة، امنحنا عفوك
لنصلى من أجلك بعد أن نغسل عارنا.(38)

ويزرع عبد الصبور فى مسرحيته نفس ذلك الإحساس بالخزى والعار بعد موت الحلاج، فيحمل العامة، وأتباع الحلاج والصوفية أنفسهم مسئولية مقتل الحلاج:

---

(36) Ibid., p. 50
(37) Ibid., p. 54
(38) Ibid., p. 43

الواعظ: هل تعرف من قتله؟
المجموعة: نحن القتلة.
التاجر: أبأيديكم..؟
المجموعة: بل بالكلمات.(39)

كان هذا اعتراف عامة الشعب. أما الصوفية، فيعلنون مسئوليتهم عن مقتله، فى قولهم:

نحن القتلة
أحببناه، فقتلناه.(40)

كما يعلن "الشبلى" مسئوليته عن مقتل الحلاج، فلم يكن لهـذا الشـبلى دور فعال أثناء محاكمة الحلاج، وهو أول من يجب سؤاله عن إخلاصه للحـلاج، أولاً: لأنه كان أقرب أصدقاء الحلاج إلى قلبه، ثانياً: لأنه متصوف يعى تمامـاً سـلوك الصوفية، ثالثا: لعلمه بالأسباب التى دفعت الحلاج لاتخاذ قراره، ألا وهـى فقـر شعبه، وجور حكومته التى عانى تحت ظلمها كل أفراد الشعب.

تبدأ محاكمة "الحلاج"، ويشرع الشبلى فى الدفاع عن نفسه، متجاهلاً الحـلاج، ولذا فمن الطبيعى أن يشعر بالذنب والعار، ثم يعلن مسئوليته عن مقتل الحلاج:

الشبلي: أنا الذى قتلتك
أنا الذى قتلتك.(41)

وجد كل من الحلاج وبكيت نفسيهما فى صراع مع السلطة، بسبب اتجاههما السياسى، فقد رأى كل منهما كيف يعانى شعبه من جور السلطة، وعليه، اضـطلعا بمهمة مناهضة هذا الجور والظلم حتى النهاية.

تصف الجوقة فى المسرحية ما عانوه فى غياب بكيت، فيقولوا:

سبع سنوات مضت الآن بعد أن رحل عنا كبير الأساقفة
كم كان رقيقا مع قومه
ولكن، ليس من الحكمة أن يعود الآن

---

(39) عبد الصبور، صلاح، "الأعمال الكاملة"، ص452، 453.
(40) المرجع السابق ص455.
(41) المرجع السابق 462.

لقد عانينا الأمرين من قوانين الملك وقوانين البارون.[42]

وكدأبهم دائماً؛ يجلس هؤلاء القوم بانتظار المخلص، فيحمل بكيت على عاتقه مهمة إنقاذهم، وهم على وعى تام بأن الأمر قد يتطلب ضحايا متجسدين فى هيئة الشهداء والقديسين.

الجوقة:
فلننتظر.. فلننتظر
وكذا القديسين والشهداء
أولئك الذين فى طريقهم إلى أن يكونوا
شهداء وقديسين.[43]

يتبنى بكيت قضية قومه، ومن ثم يقوده هذا إلـى صـراعه مـع السـلطة السياسية، إذ يعرب عن استعداده لطاعة الملك، شريطة أن يمنح الأمان للكنيسـة، وبالتالى للقوم.

الفارس الأول: جدد عهدك الذى نقضت
توماس: الموت هو بغيتى
كى تنعم الكنيسة بالأمن والحرية.[44]

فقد بات الاستشهاد هو الثمن للحصول على الأمـن والحريـة، وتصـرخ الجوقة بعد مقتل بكيت مطالبين النجدة من القوم والكنيسة والدولة التى ضحى بكيت بحياته من أجلهم.

الجوقة: لقد أعمى الدم أعيننا
أين إنجلترا؟ أين كنت Kent؟ أين كانتربرى؟[45]

اقتبس عبد الصبور من إليوت فكرة التوجهات الاجتماعية والسياسية هـذه، وطورها فى مسرحيته، فالصراع مع السلطة يحث خطوات الحلاج نحو الاستشهاد، كذلك أظهر عبد الصبور نفس القدر من الاهتمام بالتوجهات السياسية والاجتماعية التى أظهرها إليوت، ذلك لأنه صب اهتمامه على عـرض المـوقفين الاجتمـاعى

(42) Eliot, T.S, op. cit, p.12
(43) Ibid., p. 12
(44) Ibid., p. 44
(45) Ibid p. 47

والسياسى الموجودين بمجتمعه.

الشبلي: الشر

ماذا تعنى بالشر؟

الحلاج: فقر الفقراء. جوع الجوعى،

فى أعينهم تتوهج ألفاظ لا أوقن معناها.(46)

ولم يعبأ الحلاج بتحذيرات إبراهيم، أحد رفاقه، ضد جور السلطة، فهو يعرف طريقه جيداً، وعلى استعداد تام لمواجهة أية عقوبة، من أجل تحقيق رغبته، والدفاع عن قضيته.

إبراهيم: ...ويقولون

هذا رجل يلغو فى أمر الحكام

ويؤلب أحقاد العامة

الحلاج : ماذا نقموا منى

أترى نقموا منى أنى أتحدث فى خلصائى

وأقول لهم إن الوالى قلب الأمة..

هل تصلح إلا بصلاحه،

فإذا وليتم لا تنسوا أن تضعوا خمر السلطة

فى أكواب العدل؟(47)

وأخيراً يصدر الحلاج قراره، ذلك القرار الذى يعجل به إلى الاستشهاد. ولكن الحلاج لا يعبأ إلا بالهدف الذى يرغب فى تحقيقه.

ثمة صلة وثيقة تربط بين التمرد على السلطة الجائرة وبين الاستشهاد. هذه هى الفكرة البسيطة التى اقتبسها عبد الصبور من إليوت، ثم استفاض فى تقييمها فى مسرحيته، وقبل أن نترك تلك النقطة، هناك رأيان يجدر بنا مناقشتهما. الأول: للناقد خليل سمعان الذى يناقض نفسه هنا عندما يؤكد أن بكيت لم يختر الاستشهاد لحرمته لدى المذهب الكاثوليكى فى إنجلترا، على حين يُقدِم الحلاج على الاستشهاد لأنه يرى:

كما يتضح فى مسرحية عبد الصبور أن الإنسان هو مصدر الفعل

---

(46) عبد الصبور، صلاح، "الأعمال الكاملة"، ص469.

(47) المرجع السابق، ص476، 477.

الإنسانى وليس الله، حيث يقدم البطل على الاستشهاد، خارجاً بذلك عن مشيئة الله.(48)

ثم يتساءل عما إذا كان الحلاج قد اختار الاستشهاد شوقاً إلى الله، أم عقاباً على كشفه ستر علاقته بالله؟ وينفى فى الوقت ذاته أن بكيت كان مخيَّراً فى أمر الاستشهاد، وإلا لاعتبر منتحراً، وهذا محرم فى الكاثوليكية، فى حين يرى الباحث أن الحلاج لم يكن مخيَّراً هو الآخر، فلم يكن ليختار الموت أو يسعى إليه، لأنه محرم فى الإسلام. وبعد إقراره بأن الحلاج كان مخيراً فى أمر الاستشهاد، يناقض د. خليل نفسه بطرحه لهذا التساؤل:

هل صادف بكيت الاستشهاد أم اختاره مصيراً له؟ هل كان استشهاد الحلاج رغبة أم عقوبة؟ فلا القارئ ولا البطل على يقين.(49)

يجيب د. خليل على التساؤل الذى طرحه بأن كلاً من البطل والقارئ يجهل الإجابة، ويبدو أنه الشخص الوحيد الذى لديه هذه الإجابة غير المقنعة.

أما الرأى الآخر فللدكتور عبد الحميد إبراهيم، والذى يقارن من خلاله بين نهايتى المسرحيتين، إذ يقول:

فمسرحية إليوت قد انتهت نهاية تفاؤلية، تحس فيها أن رسالة الشهيد قد بُلِّغَت للآخرين، على حين انتهت مسرحية عبد الصبور نهاية متشائمة، فبعد أن استجابت العامة لإغراء القضاة، وصاحوا فى الحلاج بأنه كافر يجب قتله، خرجوا فى خطى "متباطئة ذليلة"، كما يقول.(50)

ويعارض الباحث هنا وجهة النظر هذه، فمسرحية عبد الصبور لم تنته نهاية متشائمة، فبينما يرى د.عبد الحميد إبراهيم أن رسالة الحلاج قد طواها النسيان بعد موته، نجد أن الجملة التى ساقها هنا ليست نهاية المسرحية فى الواقع، فعبد الصبور استخدم أسلوب الاسترجاع فى تصويره للأحداث الدرامية، مخالفاً بذلك أسلوب إليوت فى استخدام التسلسل المنطقى فى تصويرها، وعليه، فالنهاية الحقيقية لمسرحية عبد الصبور تشمل تلك الأحداث التى وقعت بعد استشهاد الحلاج، حينما

(48) Samaan, Khalil., op. cit p.17

(49) Ibid., pp. 17, 18

(50) عبد الصبور، صلاح، ذكر انفا، ص199، 200.

بدأ الصوفية فى وعظ الناس، فقيمة الحلاج التى تكمن فى كلماته لن تنتهى بنهايته:

المجموعة: أحببنا كلماته

أكثر مما أحببناه.(51)

ثم يعدون بإبلاغ كلمته إلى العامة فى كل مكان:

المجموعة:

وسنذهب كى نلقى ما استبقينا منها فى شق لمحاريث الفلاحين.

ونخبئها بين بضاعات التجار

ونحملها للريح السوّاحة فوق الموج

وندونها فى الأوراق المحفوظة بين طوايا الثوب.(52)

يربط عبد الصبور قيمة رسالته بمضمون الاستشهاد وقيمته، هذه الرسالة التى أدت دورها بعد مقتل الحلاج، حيث خرجت للناس كافة من: الأعيان، ورجال الأعمال، والمزارعين، والشعراء، وغيرهم، ومن ثم فنهاية مسرحية عبد الصبور لها طابع متفائل، وليس متشائماً كما يرى د. عبد الحميد إبراهيم.

ثمة مسرحية أخرى لإليوت تتناول موضوع الاستشهاد، ألا وهى "حفل الكوكتيل"، حيث تظهر سيليا Celia كشهيدة Martyr، ولكن من نوع آخر، فقد قررت سيليا أن تبذل كل ما بوسعها، من أجل تمريض أبناء البلدة الذين كاد يهلكهم الطاعون عن بكرة أبيهم، كوسيلة للخلاص.

وجاء قرار سيليا هذا بعد رحلة طويلة من استكشاف الذات، أما هارى Hary فى مسرحية "التئام شمل العائلة The Family Reunion"، فقد كان ينشد نفس الطريق، بيد أنه أخفق فى تحقيق هدفه.

غير أننا لا نجد صدى لهذا النمط من الاستشهاد لدى صلاح عبد الصبور، فالشخصية الوحيدة التى أضفى عليها ظلال الشهادة، كانت شخصية المسافر فى مسرحية "مسافر ليل"، غير أنها افتقرت إلى مقومات البطل الشهيد، فهو شخص سلبى وجد نفسه فجأة فى هذا الموقف، ولهذا فهو لا يستحق لقب شهيد.

(51) عبد الصبور، صلاح، "الأعمال الكاملة"، ص455.

(52) المرجع السابق، ص459، 460.

ثانياً - تيمة الاغتراب Alienation Theme

> **بينما يفرز المجتمع السوى، أناساً أسوياء، يفرز المجتمع غير السوى أناساً غير أسوياء، ومن ثم يمكن تعريف المجتمع السوى بأنه المسئول عن توفير الظروف الملائمة للإشباع الأمثل للاحتياجات الأساسية.. أما المجتمع غير السوى، فنتاجه العداء المتبادل، وفقدان الثقة اللذان يحولان الإنسان إلى أداة تُستغل وتُسخر من لدن الآخرين، الأمر الذى يحرمه بدوره من إحساسه بآدميته.**[53]

يرى إريك فروم Eric Fromm أن الفارق بين البشر الأسوياء وغير الأسوياء، هو نفس الفارق بين المجتمع السوى وغير السوى، كما يعتمد هذا الفارق كثيراً على الظروف التى تؤدى بمجتمع ما إلى اتجاه محدد. ومن المعروف أن المجتمعات الحديثة قاست كثيراً خلال الحربين العالميتين الأولى والثانية، ومازال بعضها حتى الآن يقاسى مرارة نتائج هاتين الحربين، وبالإضافة إلى بعض الأسباب الأخرى، هناك العديد من المجتمعات التى تعانى من نتائج الثورة التكنولوجية، والانغماس فى الملذات الحسية، الأمر الذى أدى إلى انهيار القيم والمفاهيم، إضافة إلى إهمال المشاعر الإنسانية والحياة الروحية.

وإذ نجد كل فرد لا يرى إلا ذاته فى قصيدة "الأرض الخراب The waste Land" لإليوت، يبدو من الطبيعى رؤية الناس فى أنحاء العالم يتشاكون من الإحساس بالعزلة، حتى داخل الحياة الأسرية، وكلمة واحدة كافية للتعبير عن هذا الشعور.. إنها "الاغتراب Alienation" صفة العصر الحاضر. ويشير الاهتمام الذى حظيت به تلك المشكلة من قبل علماء النفس والاجتماع، والفلاسفة والكتاب إلى كبر حجمها.

وكلمة الاغتراب Alienation مشتقة من الكلمة اللاتينية اليناتو Alienato، المأخوذه عن الفعل اللاتينى اليناري Alienoreالذى يعنى الانتماء للآخرين أو التحول، وكان من أوائل الذين استخدموها، الكاتبان الرومانيان سيسرو وسينيكا Cicero Seneca.

(53) Schaar, yomn H., Escape from Authority, the Presrectives of Erich Fromm, Bisue boors, inc. puhlshess, New York, 1961, p. 167

أما فى العصور الحديثة، فقد تناول هيجل Hegcl هذه الظاهرة، للتعبير عن أفكار ومشاعر العديد من النـــاس، مســـتخدماً الكلمـــة الألمانيـــة - Entfremdung Sciuces[54]. وتعرف "موسوعة العلوم الاجتماعية Encyclopedia of Social Sciences " الاغتراب على النحو التالى: "الاغتراب مفهوم ضارب فى القدم إلى حد ما، حيث قام الفكر الغربى العلمانى المتقدم بحجب أصوله الميتافيزيقية، وذلك مع دوران الزمن"[55].

يرى إريك فروم أيضا أن الآفة التى تصيب العصر هى آفـــة الاغتـــراب، ويقدم فروم تعريفاً شاملاً لهذه الكلمة، فيقول[56]:

> **يقصد بالاغتراب، شكل من أشكال التجربة التى يشعر الشخص من خلالها بالاغتراب، فيصبح غريباً عن نفسه، ولا يرى نفســـه باعتبـــاره محـــور كونه، أو كخالق لأفعاله، ولكن تصير أفعاله وما ينجم عنها هـــى مبلـــغ همه، فالشخص المغترب لا يتصل بأى شخص آخر، فهو مثل الآخـــرين، له حواس وذوق، بيد أنه فى الوقت ذاته، لا يشعر بالانتماء لذاته أو إلى العالم الخارجى بشكل مثمر.**[57]

وإليوت واحد من أبناء العالم الغربى الذين روَّعتهم الحربـــان العالميتـــان بشكل مباشر، فكان لزاماً أن نجد صدى لتلـــك الكارثـــة فـــى أعمالـــه الشـــعرية والمسرحية، وتتناول قصيدته الأرض الخراب، التى تمثل رثاء الحضارة الغربيـــة، عقب الحرب العالمية الأولى، موضوع الاغتراب أيضاً، الذى طوره فيما بعد فـــى أواخر أعماله، خاصة المسرحيات الشعرية.

تأثر عبد الصبور إلى حد بعيد بتناول إليوت لموضوع الاغتراب، ويـــذكر هذا فى كتابه "حياتى فى الشعر"، عند تفســـيره لـــبعض مقـــاطع قصـــيدة الأرض الخراب، وكذلك خلال تعليقه على بعض مسرحيات إليوت، خاصة أحاسيس المعاناة والقلق والحزن فى مسرحية "حفل كوكتيل the Cocktail Party".

ثمة أسباب شجعت صلاح عبد الصبور على تناول هذه التيمة، كمـــا فـــى

---

(54) Ibid., P. XVIII

(55) إبراهيم، عبد الحميد، السابق، ص199-200

(56) عبد الصبور، صلاح، الأعمال الكاملة، السابق، ص45.

(57) السابق، ص459-460.

معظم مسرحياته الشعرية، فقد عانت مصر من حرب 1948، ثـم جـاءت ثـورة 1952، متبوعة بعدوان 1956، ثم الهزيمة المروعة عـام 1967. كانـت تلـك الحروب مجتمعة سبباً فى اغتراب شخصيات المصرين والعرب بوجه عام.

قبيل انقضاء عام 1966 انخفضت أسهم جمال عبد الناصـر، إذ احتـدم الشقاق فى المنطقة، واكتمل الصدع بين النظم الملكيـة والـدول ذات الـنظم الجمهورية التقدمية، ثم انعكس ذلك فى الانقسامات المريرة فى الرأى فى كل قطر عربى، إلى الحد الذى استحال معه تكهن البعض بجدوى هـذا بالنسـبة للتقدم الاجتماعى، أو الاقتصادى، أو حتى فى الكفاح ضد إسرائيل.[58]

يعبر رأى الكاتب الإنجليزى "توم ليتل Tom Little"، هذا إلى حد كبير عـن الآثار السيئة للموقف العربى حتى قبل حرب يونيو، كما انعكـس الموقـف السياسـى والاجتماعى على الأحوال الداخلية. ثم جاءت هزيمة يونيو، لتطيح بحالة الجمود التـى كان عليها العالم العربى، وأصبحت الأزمة أكثر تعقيداً، والمواطنـون أكثـر تأزمـاً، مشوشين فى بحثهم عن الخلاص الذى طال انتظاره، كما يشرحه عبد الصـبور فـى مسرحياته الشعرية، إنهم القادة وحدهم الذين دفعوا بالأمة إلى هذه الكارثة بأخطـائهم كما يقول توم ليتل Tom Little فى كتابه حرب يونيو 1967 The War Of June 1967.

مما لاشك فيه، أن العديد من الناس قد كون رأياً خاطئاً عن إسرائيل بفعل الدعاية المضللة التى أحسن تنظيمها، فقـد أظهروهـا دولـة صـغيرة، مسالمة، ضعيفة مهددة من قبل 100 مليون شخص، هـم عـدد أفـراد جيرانها بإبادة سكانها الذين يبلغ عددهم 2 مليـون، أو وبإلقـائهم فـى البحر. ومن ثم هالت المفاجأة العديد من الناس حينما رأوا إسرائيل تحقق نصراً حربياً سهلاً خاطفاً، مستخدمة أحدث الأساليب العلمية والتكنولوجيا الحديثة فى تلك الحرب الآلية.[59]

كل هذه العوامل السياسية والاجتماعية كانت مساعدة ومهيئة لتأثر صـلاح عبد الصبور بموضوع الاغتراب الذى ساد مسرحيات عدة لدى إليـوت، غيـر أن

(58) Maxwell, D.E.S., op. Cit, P. 194.

(59) Schaar, John H., "Escape from Authority, The prespectives of Esich fromm Basic Books, Inc. Publishers, New York, sec. Ed. 1961, P 167.

القارئ يدرك بعينه اليقظى أبعاداً سياسية واجتماعية أخرى أضفاها عبد الصبور على مسرحياته، وهذا ما يميزه عن إليوت.

حيث يجد الباحث عبد الصبور هنا أكثر ارتباطاً بمجتمعه ومشكلاته، بشكل لم يعهده عند دراسته لموضوع الاستشهاد.

وقد ساد موضوع الاغتراب معظم مسرحيات عبد الصبور، متخذاً فى ذلك أنماطاً مختلفة للتعبير عن جو المسرحية العام، والإحساس بالخوف والانتظار، أو الإحباط وهجر الشخصيات للعالم الذى يعيشون فيه، بحثاً عن الخلاص دون جدوى.

ويحدد الباحث هنا أربعة أنماط أساسية للتعبير عن موضوع الاغتراب:

أ - أشخاص دائماً يتملكهم الخوف مما هو آت.

ب - أشخاص منعزلون.

جـ - أشخاص فى بحث دائب عن طريق للخلاص.

د - أشخاص يعيشون على الوهم دائماً.

أ - الشعور بالخوف، أو والترقب، أو المعاناة:

يعبر إليوت عن تلك المشاعر فى أولى مسرحياته "جريمة قتل فى الكاتدرائية Murder in the Cathedral"، حيث جسدت الجوقة عامة الناس الذين يتملكهم الإحساس بالاغتراب، خاصة قبل مجيء بكيت.

الجوقة: نحن معشر الفقراء ليس لنا إلا أن ننتظر ونترقب.[60]

الجوقة: لقد فاض بنا الكيل لأننا انتظرنا من ديسمبر إلى ديسمبر الكئيب.

الجوقة: ريح مريض فى زمن سقيم، ولا طائل من وراء ذلك.

الجوقة: سحقاً للبيت، وسحقاً لك، وسحقاً للعالم، فليبق الحال على ما هو عليه.

قد تأتى سنوات ممطرة، وأخرى عجاف.[61]

تحافظ الجوقة على تلك النبرة المتشائمة طوال المسرحية، وحتى فى لحظة استشهاد بكيت يُعربون عن خوفهم وترقبهم، دون الإقدام على اتخاذ أى موقف إيجابى. أما مسرحيته الأخرى "لم شمل العائلة"، فيسودها هذا المضمون، فالإحساس

(60) رجب، محمود، الاغتراب، منشأة المعارف، الجزء الأول، الإسكندرية، 1987، لمزيد من التفاصيل.

(61) ______, Encyclopedia of social sciences, Alionation, Vol. 1, PP. 264-268.

بالخوف يظهر بشكل أكثر وضوحاً، سواء خلال حـوار الجوقـة أو الشخصـيات الأخرى بالمسرحية، خاصة هارى Harry وأمه آمي Amy، فتنتظر الجوقـة قـدوم الربيع، ولكن بلا أمل:

الجوقة: لا نخشى الليل.. ونعرف ما سيأتى بالنهار،
ألن يأتى الربيع أبداً؟!(62)

لا يستطيع أفراد الجوقة أن يتصوروا مقدم النهار (رمز البهجـة)، ولهـذا يؤمنون بأن الربيع لن يأتى مطلقاً، فتعبر كلماتهم الأولى عن الخوف أيضاً.

الجوقة: لماذا كل هذا الارتباك؟(63)

أما مارى Mary، فتتمرد على هذا الانتظار السلبى الذى يخيم على العائلة، وتصرخ قائلة:

مارى: انتظار.. انتظار، ولا شئ غير الانتظار
أقدمنا لهذا، حيث لننتظر فقط؟!(64)

على حين تحفز أجاثا Agatha هارى Hary على ترك المنزل، والكف عـن الانتظار، بعد أن أوضحت له سر هذا البيت.

أجاثا: ليس فى مكان آخر.. بل هنا تحدق بك الأخطار،
فالموت بالنسبة لك يكمن فى هذا الجانب بالتحديد.(65)

كما تعبر الجوقة عن سلبيتهم، وعقم انتظارهم:

الجوقة: أسئلة تبحث عن إجابة،
ماذا يعنى الوجود بالنسبة لنا؟ من نحن، وماذا نفعل؟(66)

وتظل بعض الشخصيات تشعر بالندم والخوف إلى النهاية. ويظل هـارى مطارداً من قبل الإيومندز Eumendies، انتقاماً لجريمته مع زوجته، فى حين تخشى تلك الإيومندز أنفسهن القدر والمجهول. كما تخشى أجاثا من أن تؤثر سيطرة آمى

(62) Schoar, John, H., op. cit., P. 173, quated from: The same society by Esich fromm, P. 120.
(63) Ibid, P. 173.
(64) Little, Tom. Nations of the modern word, Ernest Benn limited, london, first Ed., 1967. P. 270.
(65) _______, The war of June 1967, Its Scientific, Its Development and effects on peace, and the liferation movements in the world. International conference of Pasliamentasions on the middle East Crisis, Cairo 2-5 February, 1970. PP. 3-4.
(66) Eliot, T.S., collected plays of T.S. Eliot, op. cit., P. 12.

على حياة هارى سلباً. وتخشى آمى مرور الزمن، فهى ترغب فى أن تحيا فى الماضى، ومن ثم تفرض رغبتها على هارى خوفاً من أن يتركها ثانية.

أما "حفل كوكتيل The Cocktail Party"، فهى مزيج من سوء الفهم والخوف. إذ يتخذ الانتظار هنا اتجاهاً متقدماً، فإذا نظرنا إلى "جريمة قتل فى الكاتدرائية" يتبين لنا أن الانتظار هو كل شىء. أما "لم شمل العائلة The Family Reunion"، فقد شهدت تمرداً على الانتظار، ولكنه تمرد من نوع آخر، تمرد سلبى، باستثناء موقف إدوارد Edward الذى يتخذ عنده الانتظار شكلاً إيجابياً، فهو يرفض الانتظار، ولكنه فى نفس الوقت يفتقر الوسيلة التى تعينه على استعادة زوجته الراحلة.

ضيف مجهول الهوية: بإمكانك فقط أن تنتظر
انتظر
إدوار: انتظر؟!
لكن هذا هو المستحيل بعينه.(67)

وما فتئت الأحزان تتملك سيليا Celia، حتى تصل إلى نهايتها المأساوية. ذات الأحزان أفعمت فؤاد كولبى Colby فى مسرحية "الكاتب المؤتمن The Confidential Clerk"، بسبب سوء التفاهم المتبادل بينه وبين أبيه.

أما اللورد كلافرتون Lord Claverton فى "رجل السياسة العجوز The Elder Statesman"، فليس لديه أمل فى الحياة، بل ينتظر الموت القادم فى خطى متثاقلة، ويفقد هويته فى تلك الأثناء.

لورد كلافرتون: ما أسعدنى وأنا أستقبل الموت
انتظر..انتظر..انتظر
ولا شئ غير الانتظار
هذا ما يدعونى للتقزز.(68)

قاسى لورد كلافرتون من مرارة حياة العزلة، فلم يعد لحياته معنى، وبمرور الوقت يفقد هويته:

---

(67) Ibid., PP. 14-15.
(68) Ibid., P. 57.

لورد كلافرتون: لقد أفنيت عمرى فى محاولتى لنسيان ذاتــى وهــويتى،
فحاولت أن أصنع لنفسى هوية بالدور الذى اخترت أن ألعبه.
تشارلز Charles: إذاً لماذا رضخت؟
لم لا تترك مدينة بادجلى Badgley وتهرب منهم؟
لورد كلافرتون: لأنهم ليسوا من عالمنا..
بل مجرد أشباح،
أشباح من الماضى، طاردتنى طوال حياتى،
ما برحت حتى وقت قريب أكتشف أولئــك الأشــخاص الــذين اغرتنــى أرواحهم.[69]

استخدم عبد الصبور تيمات الخوف والانتظار بنفس الطريقة، ولكــن مــن خلال قصص مختلفة، فانتظار المسافر للموت فى "مسافر ليل" كان صورة أخــرى من انتظار لورد كلافرتون السلبى للموت فى "رجل السياسة العجوز"، ولكن الفارق هنا أن المسافر لا تتملكه تلك الحالة من السلبية واللامبالاة التــى تنتــاب اللــورد كلافرتون، بل يسيطر عليه هنا الشعور بالرعب، فهو واثق مــن موتــه، ويرتعــد منتظراً لحظة إعدامه.

الراوى: المشهد يتلخص فيما يأتى:
الراكب محموم بالرعب.[70]

ويسأل عامل التذاكر المسافر:

عامل التذاكر: ماذا؟ لم تصرخ يا سيد؟
لم تجمد كالفأر المذعور؟[71]

يظل المسافر يعانى حتى اللحظة الأخيرة من المسرحية، بل الأدهى من ذلك أن "الرواى" الذى يمثل عامة الشعب لا يقدم له مساعدة ولا حتى ينقذه، وإنما يقول:

الرواى: [متجها إلى الجمهور]
ماذا أفعل؟
ماذا أفعل؟

---

(69) Ibid., P. 62.
(70) Ibid., P. 77.
(71) Ibid., PP. 114-115.

فى يده خنجر
وأنا مثلكموا أعزل - لا أملك إلا تعليقاتى
ماذا أفعل؟
ماذا أفعل؟(72)

تسود هذه النغمة المتشائمة حتى نهاية المسرحية. وينتظر المسافر معجـزة تخلصه من ظلم المفتش، ولا ينقذه الراوى الذى قدمه عبد الصبور هنا ممثلاً للناس كافة، دون أية خطوة إيجابية:

ـــــــ : أما دوره الرئيسـى، فهـو ممثـل لكـل مـن هـم خـارج المسرح.(73)

أما مسرحية ليلى والمجنون، فهى عمل ساده التوتر والرعب والانتظـار، فأبطالها صحفيون يشعرون بمشكلات مجتمعهم، ولكن ليس بوسعهم القيام بأى فعل حاسم حيالها، بل يتنازعون، فقد أصبح الحب مجرد إغـواء Temptation. وصـار إنتظار "ليلى" انتظاراً عقيماً. يخبرها سعيد عن طفولته المؤلمة خلال أسلوب استرجاع الأحداث Flash Back، فطفولة سعيد كانت حزينة ومحبطة، وحاضره لم يكـن أحسـن حالاً من ماضيه. لكل الشخصيات نفس الهدف، غير أنهم لا يملكون السبيل لتحقيقـه، وتصبح مسألة "الكلمة أم السيف" قضية فى حد ذاتها. وفى النهاية يشرعون فـى قتـل أحدهم الآخر، فهم منتظرون معجزة فوق طاقتهم.. رجل قادم بالسيف والكلمة.

ويلخص حَسَنْ ملامح عصرهم عندما يخاطب الأستاذ:

حسَنْ: يا أستاذ
لا تكتب فى الحب..
اكتب فى النقمة والبغضاء
هذا عصر البغضاء.(74)

(ب) أشخاص منعزلون عن المجتمع:

تكمن مأساة الأشخاص المنعزلين فى شعورهم بالغربة داخل مجتمعهم، فهم

---

(72) Ibid., P. 121.
(73) Ibid., P. 135.
(74) Ibid., P. 302.

يشعرون بأنهم غرباء حتى عن أنفسهم. معظم الشخصيات فى مسرح كل من "إليوت" و"عبد الصبور" تعانى من الأزمة نفسها. فعلى سبيل المثال يجسد "هارى" فى مسرحية إليوت "لم شمل العائلة" نموذج الرجل المغترب، فهو أنموذج "لسعيد" فى مسرحية عبد الصبور "ليلى والمجنون". كما يظهر فى مسرحيات إليوت التالية تحت مسميات مختلفة، إنه: "بيتر كويلبى" فى "حفل كوكتيل"، و"ميشيل كلافرتون Micheal" فى "رجل السياسة العجوز". وشخصيات مسرحية "لم شمل العائلة" منعزلون داخل حدود منزلهم، محصورون فى إطار الماضى، ونزولاً على رغبة "آمى Amuy" التى ترغب فى الاحتفاظ بكل شئ كما هو دون تغيير، فهم مسجنون فى قيد الماضى، ولكن ابنها "هارى"، يعرف أن "دوام الحال من المحال"، مدفوعاً فى ذلك بتشجيع "أجاثا" له، ولهذا فهناك شقاق بينهما وبين "آمى".. بين الماضى والمستقبل.

أجاثا: نعم إنه مؤلم؛ وذلك لأن كل شئ محتوم.
فالمستقبل يبنى فقط على الماضى الحقيقى.
آمى: لاشئ سيتغير أجاثا فى منزلنا،
كل شئ سيظل على ماهو عليه.. كما تركه.[75]

ويظهر "هارى" كمن ضل طريقه، فهو غريب، يجهل الماضى، ولا يعرف شيئاً عن الحاضر أو المستقبل، فهو يحيا فى عالم من الاغتراب:

هارى: انتابنى منذ البداية ذلك الإحساس بالانفصال، بالعزلة..
شعور قوى، لا يمكن مقاومته.[76]

ويأتى إلى نقطة الانفصال عن ذاته، فيحيا فى جحيم، لأنه لم يستطع حتى أن يفهم نفسه.

وترغب "أجاثا" فى أن يحيا "هارى" حاضره، لتنقذه من مرارة الماضى التى تفرضها عليه أمه:

أجاثا، [مخاطبة هارى]: تمر لحظات بالإنسان يشعر خلالها أنه لا وجود للماضى أو المستقبل،

---

(75) Ibid., PP. 340-341.

(76) عبد الصبور، صلاح، الأعمال الكاملة، السابق، ص626.

دائماً لحظة حاضرة فقط،

مركزة الضوء، حيث ترغب فى الاحتراق.(77)

"فهارى" لا يشعر بالمجتمع من حوله، ولا يشعر بأسرته كذلك، ويشرع فى الشــك فى ذاته ووجوده:

هارى: لعل حياتى كانت مجرد حلم، تراءى

للآخرين من خلالى. (78)

فلم تعرف هذه الأسرة للسعادة طعماً من قبل، إذ توالت المصائب على أفرادها: تسأل "أجاثا" "هارى" عن السعادة، فتقول:

أجاثا: ماذا تعنى هذى الكلمة؟(79)

ولا تجد شخصيات هذه المسرحية لمشكلاتها حلاً، بل يشــعرون بالغربــة والوحدة، ولا تجد "مارى" التى ترغب فى مساعدة "هارى" السبيل إلى ذلك.

مارى: لا أدرى ما الذى يجب، أو يمكن عمله.(80)

بينما تود "أجاثا" أن يترك "هارى" المنزل، لأن وجوده هناك لا يعنــى إلا الموت والفناء:

أجاثا: هنا مكمن الخطر. بل هنا يكمن الموت..

فالموت بالنسبة له يكمن فى هذا الجانب بالتحديد.(81)

أما "داوننج Dawning" الذى لا يجد أى حل لمشكلته، فيستسلم لقــدره فــى خضوع تام:

داوننج: يبدو أننا جميعاً تعبث بنا الأقدار.(82)

أما الجوقة، فيبدو عليها الارتباك، ولا تستطيع فهم أى شىء:

الجوقة: أسئلة تبحث عن إجابة

ماذا يعنى الوجود بالنسبة لنا؟

---

(77) السابق، ص 630 - 631.
(78) السابق، ص 680 - 681.
(79) السابق، ص699.
(80) السابق، ص735.

(81) Ibid., pp 114-115
(82) Ibid., p. 118

من نحن؟ وماذا نفعل؟[83]

وعندما تعجزهم الحيل، يعلنون استحالة حياتهم، ومسئوليتهم عما آلوا إليه:

الجوقة: لقد ضللنا طريقنا فى الظلام.[84]

وحيال هذه الأزمة، باتت تصرفات الأشخاص الثلاثة الذين كانوا يتصرفون بإيجابية، لا تختلف عن تصرفات الآخرين، وزادت العزلة وأعداد المغتربين. وتعلق "أجاثا" على موقفهم هذا، فتقول:

أجاثا: يجب أن يمضى كل إلى وجهته
أنا وأنت وكذا هارى.[85]

إن هذا العالم يعمق الإحساس بالاغتراب، إذ يحيا كل فرد بمعزل عن الآخرين، ولا مكان للتآلف. يمثل "هارى" هنا ذلك النوع من البشر الذى يشعر بالاغتراب عن نفسه. أما مسرحية حفل الكوكتيل، فيختفى فيها ما يعرف بالعلاقة الأسرية، فهناك افتقار إلى التفاهم الإنسانى المشترك أيضاً، إذ نجد "إدوارد" على غير وفاق مع زوجته، ورغم ذلك لا يقوى على الحياة بدونها، وينصحه الضيف بالانتظار السلبى، فيقول:

الضيف المجهول الهوية: إن الشىء الوحيد الذى تفعله هو اللاشىء.
انتظر.. انتظر
إدوارد: ماذا!..
انتظر؟ ولكن هذا هو المستحيل بعينه.[86]

ويؤكد "جونز Jones" على هذا، فيقول:

ومن هنا يتضح لنا أن إليوت لا يهتم بدراسة الشخص ذى الشفافية الخارقة على حده، وإنما فى إطار علاقته بالمجتمع، وبالعامة من الرجال والنساء.[87]

إن تلك المسرحية عالم من العدمية والحيرة، فلا يتذكر "إدوارد" حياته الماضية:

(83) Ibid., p. 121
(84) Ibid., p. 121
(85) Ibid., p. 115
(86) Ibid., p. 135
(87) Jones, D. E., op. cit. p124

إدوارد: لم يعد بإمكانى تذكر حياتى،
ولست واثقاً من إمكانية وصفها.[88]

وليس "إدوارد" بأحسن حالاً من "هارى"، فالمسرحية مليئة بالشخصيات المنعزلة، ولكل مشكلته الخاصة، فيرتسم الحب فى أشكال ثلاثية، ولكن هيهات أن يجمع بين ضلعين من أضلاعها. تحتاج هذه الشخصيات المنعزلة إلى الطبيب النفسى، إذ يحتاج كل منهم إلى نوع من الخلاص، مع أنهم فى حاجة إلى التآلف والارتباط بمجتمعهم، ليتوافقوا مع أنفسهم. و"بيتر" مثل "هارى" مازال يفتقر إلى الحل المُرْضِى لمشكلته، على حين تجد "سيليا" خلاصها فى الاستشهاد، وهذا يتطلب شيئاً من الانعزال عن المجتمع الذى تحيا به، فكل من "بيتر" و"سيليا" لم يكونا على وفاق مع مجتمعهم. ويؤكد الطبيب النفسى على أن الناس ما زالوا يحيون كغرباء:

الضيف المجهول الهوية: ما نعرفه عن الآخرين هو مجرد ذكرياتنا عن اللحظات التى عرفناهم من خلالها، فأى لقاء هو مجرد لقاء مع غريب.[89]

ويكتشف "إدوارد" عقدته؛ فهو أسير لزوجته، ولهذا يبغضها.. بل إنه فى الوقت ذاته لا يقوى على العيش بدونها.

تشبه مسرحية عبد الصبور "ليلى والمجنون" مسرحية إليوت "حفل الكوكتيل" إلى حد كبير، يتجلى ذلك بوضوح فى تصوير الشخصيات؛ فجميعهم يشعر بالكبت، وفى حاجة إلى علاج، وبينما يتمثل هذا العلاج لدى إليوت فى الطبيب النفسى، يتمثل لدى عبد الصبور فى الحب من خلال تمثيل مسرحية "شوقى" "مجنون ليلى". نفس الانعزال عن المجتمع تمر به شخوص المسرحية. فهم دائماً ما بين المكتب والجريدة؛ فشخصية "سعيد" لها نفس نمط شخصية "بيتر"و"هارى" أيضاً، فهو يحلم بالأفضل، ولا يجد السبيل لتحقيقه. يحب "بيتر" "سيليا" حباً رومانسياً ولكنه يصدم بحقيقة أن سيليا لا تبادله حباً بحب.

وبالطبع يفتن "سعيد" "بليلى"، ولكنه يكتشف أن أحد أصدقائه أغواها،

(88) Eliot, T.S. Collected Plays, op. cit, p.130
(89) Ibid., pp. 156-157

وينعزل سعيد كهارى وبيتر.

لقد أغويت "ليلى" بكامل إرادتها، لترشف كأس البؤس والألم حتى آخر قطرة، مثل "سيليا" التى ضحت بنفسها، وشربت نفس الكأس [على العكس من ليلى]، لتصبح شهيدة، على حين تشعر "ليلى" بالفشل.

أما مسرحية "الكاتب المؤتمن"، فهى محدودة بحدود منزل "السير كلاود"، فبعد مرور سنوات طوال يتشتت أعضاء الأسرة، ويكتشفون أنهم غرباء بعضهم عن بعض، وهم فى ذلك ما بين أبن غير شرعى، ولقيط: يصبح "كولبى" يتيم، ويفقد "لوكاست" الأم، على حين يفقد "كاجان" الأب. نفس هذه الصفات موجودة بمسرحية "بعد أن يموت الملك"، حيث الافتقار إلى الحب والتفاهم المتبادلين بين الملك والملكة، إذْ تحيا الشخصيات فى حالة أسطورية، فلا يعرف أى منهم شيئاً عن شخصية الآخر، أو على الأقل لا تتوافر لديهم الرغبة فى التعامل أحدهم مع الآخر، كذلك يخشون من أن يختاروا، أو حتى يتحدثوا عمن سيخلف الملك.

تقع أحداث مسرحية عبد الصبور "مسافر ليل" فى مكان يشبه السجن، فالأحداث كلها تقع فى قطار أو حافلة، أما راكبوا القطار فهم غرباء، يفتقرون إلى العلاقات الإنسانية مع بعضهم البعض. وتبرز تلك العلاقات الإنسانية الآلية الجامدة بنجاح فى مسرحية "الأميرة تنتظر"، حيث تُحتجز أشخاصُها فى جزيرة منعزلة، لا علاقة إنسانية، ولا اتصال بالعالم الخارجى؛ فقط الشعور بالعزلة، والحزن الذى يعتصر قلب الأميرة ما هو إلا محصلة الشعور بالاغتراب.

(ج) أشخاص ينشدون الخلاص:

ونتيجة لعملية الاغتراب التى تظلل جميع الشخصيات فى مسرح الكاتبين، كان لزاماً على بعض الشخصيات أن تبحث جميعها عن طريق للخلاص. ينجح بعضهم ويخفق الآخرون. ثمة نمطان من الشخصيات فى مسرحية "التئام شمل العائلة"، "فآمى" أحد هذين النمطين، تجد الخلاص فى الماضى الذى ترغب فى فرضه على "هارى"، ولكنه يرفض، فينشب صراع بينهما. وتقرر "اجاثا" الهرب رافضة سيطرة أختها على "هارى" والعائلة بأسرها، ولم تكتف بهذا، بل تحرض "هارى"

و"مارى" على الفرار من هذا السجن. إنه نوع من الخلاص من وجهة نظرها.

اجاثا: علينا أن نمضى جميعاً، كل فى طريقه
أنت وأنا وهارى.(90)

وفى المنزل يجد "هارى" خلاصه، وكذا "مارى" و"اجاثا"، أما "آمى" فلـديها قناعة باللاجدوى من التغيير، واللاأمل فى الخلاص.

نمط آخر من أنماط الخلاص، بديل عن الكنيسة، يتمثل فى حفل الكوكتيل، فيقوم الطبيب النفسى مقام القس، ويستمع إلى اعترافـات الأشـخاص المنعـزلين، ليرسم لهم طريق الخلاص. تحوى هذه المسرحية – ككل – أنماط الشخصيات التى تعانى من الانفصال عن شركائهم، وعن أنفسهم. ومثل "التئام شمل العائلة"، تركـز هذه المسرحية أيضاً على موضوع الاغتراب، إلا أن هذه الأخيـرة تختلـف عـن الأولى فى أن الأفراد على وعى بمشكلاتهم، ولديهم الرغبة فى الخلاص، فيسـاعد السيد "ريلى Reilly" الأشخاص على حل مشكلاتهم.

وهنا يعضد الباحث وجهة نظره برأى الناقد د. إى جونز الذى يؤكد:

إن مقدرته كطبيب نفسى بديل عصرى عن مهمة القس، وسرير الطبيب النفسى، يصبح البديل لمقعد القس، ولكنه بديل فقير يعوزه فهم ما يـدلى به من نصح، انظر إليه يسأل "جوليا Julia" عن تجربة "سيليا" فى الرحلة التى يتحول فيها البشر.

ويضيف قائلاً: إننى عندما انصح شخصاً ما مثلها بالبحث عن طريـق الخلاص لا أفهم أنا نفسى ما أقوله.(91)

إن الجزء الأول من كلام "جونز" مقنع من وجهة نظر الباحث، ولكنه يرى الجزء الأخير غير مقنع، فيما يخص قصور إمكانيات الطبيب النفسى، لأنه ينـأى بذلك عن موضوع المسرحية، فما الطبيب النفسى إلا وسـيلة تعـين الأشـخاص الانعزاليين على استعادة حيويتهم الروحية، شريطة أن يخوضوا التجربة بأنفسهم.

"فريلى" يحدد طريقين، ويترك للفرد حرية الاختيار، ولكنه فى الوقت نفسه

---

(90) Ibid., p. 115
(91) Jones, D. E., op. cit, pp. 148-149

يجلى منذ البداية مميزات وعيوب كل من الطريقين. وهو نفس ما يقوم به القس فى الكنيسة. وتحت ضغط العزلة الروحية والتفكك الأسرى، يعـانى البشـر ويصـبح البحث عن الخلاص ضرورة، فبينما يعيد "ادوارد" وزوجته العائلـة إلـى علاقـة صحية سليمة، يصعب على "بيتر" التكيف مع مجتمعه، فيرحل إلى الخـارج، أمـا "سيليا"، فتجد خلاصها فى التضحية، وتختار طريق الاستشهاد.

تتناول مسرحية "رجل السياسة العجوز" أيضاً هذه النقطة، ولكن ببعد آخـر وهو صراع "لورد كلافرتون" الداخلى، إنه صراع بين الماضى والحاضـر، فهـو يحيا وحيداً بعد أن هجره ابنه وأصدقاؤه، ويعتريه الخوف إلى الحد الـذى يصـيبه بالاحباط، فـ"لورد كلافرتون" لم ينج من الاغتراب، وكذلك صديقه الـذى عـاش خمسة وثلاثين عاماً خارج وطنه، فها هو يسأل صديقه:

جومز Gomaz: هل لك أن تتخيل ماذا يعنى الاغتراب عن الوطن
لخمسة وثلاثين عاماً.(92)

ثم يقول معبراً عن معاناته:

جومز: إنك لا تدرى معنى أن تلتهمك الغربة،
وتصبح منعزلاً،
ويتملكك الحنين إلى الوطن..
الحنين إلى الوطن. يا لها من كلمة سخيفة.
إنك لم تخبر هذه العزلة كما هو الحال معى.(93)

ومع كل هذا لكل منهما أسرة، فـ"جومز" يعيش بين أسرته وأولاده، ويعيش "لورد كلافرتون" مع ابنته، وبالتالى ليس هناك بد من الخلاص. يهتدى "جومز" إلى طريق الخلاص المتمثل فى العودة للوطن ثانية، مخالفاً بذلك "هارى"، فيما توصـل إليه فى مسرحية "التئام شمل العائلة". ويتقدم إليوت بشخصياته نحو فهـم الـذات، فتبدو كل الشخصيات ناضجة، ومن ثم يبحثون عن الخلاص. ومثل هذا التوتر الذى يمر به "هارى"، يختفى تماماً بين شخصيات المسرحيات التى تلتها. يبحث "مايكل"

(92) Eliot, T.S, Collcted Plays, op. cit, p. 302
(93) Ibid., p. 308

ابن "اللورد كلافرتون" عن الخلاص، ويزهل "اللورد كلافرتون" لقرار ابنه، فيرفض الابن ماضيه وأحواله الحاضرة، ويرى الطريقة الوحيـدة للخـلاص فـي السـفر للخارج، مثل "بيتر" فى "حفل الكوكتيل".

مايكل: تحدثنى نفسى بالسفر للخارج

لورد كلافرتون: فكرة لا بأس بها..

فقضاء سنوات قلائل خارج إنجلترا فى إحدى المستعمرات - لا ريـب -

سيشد من أزرك، ويعينك على العودة إلى حالتك الطبيعية.[94]

"لورد كلافرتون" نفسه تطارده شرور ماضيه، ولهذا لم تجد فكرة الهروب عائقاً عن التسلل إلى نفسه:

لورد كلافرتون: كم أنا تواق للهروب من نفسى..

الهروب من الماضى.[95]

ويكتشف أن الهروب ليس حلاً منطقياً، ولهذا وبعد هذه السنوات الطـوال، يكتشف الحاجة الملحة إلى الخلاص المتمثل فى مواجهة الماضى، وأخيراً يستوعب درس الحياة.

لورد كلافرتون: هل تعتقد أننى أعى جيداً المعنى الذى سوف أعلمه؟

تعالى فسوف أبدأ فى التعلم من جديد.

سأذهب أنا ومايكل إلى المدرسة ثانية.[96]

ويؤكد على قراره هذا، فى كلماته الأخيرة لابنته "مونيكا" Monica:

لورد كلافرتون: لن أهرب الآن، لن ابرحهم،

لقد اعترفت لك يا مونيكا إنها أول خطواتى نحو حريتى.[97]

أما أشخاص مسرح صلاح عبد الصبور، فبحثهم عن الخلاص هو الغالب، ففى "ليلى والمجنون" يظهر أشخاص مختلفون، يبدون مرتبكين وقانطين، فـ"سعيد" – على سبيل المثال – شاعر رقيق، خلاصه فى الكلمة، "وحسن" يعتقد فى السيف، فيؤدى به هذا إلى اعتقاله. أما "حسام"، فيلقى القبض عليه بعد نيله حريته، فيهجـر

(94) Ibid., p. 331
(95) Ibid., p. 337
(96) Ibid., p. 337
(97) Ibid., p. 345

أصدقاءه، ويتخلى عن أفكاره ومبادئه، ويصبح عميلاً للبوليس، حيث يرى أن اختياره هو طريقه الوحيد للخلاص. أما "ليلى" فقد ضلت طريقها، ولم تعد ترى سوى الطريق إلى الخلاص، فهى تجد فى "حسام" بغيتها، وذلك لأن "سعيد" غير قادر على إشباع رغبتها الجنسية، ولا يختلف "سعيد" عن "هارى وكولبى"، فهو شارد الذهن دائماً، بيد أن المسرحية تنتهى نهاية سلبية، إذ أن "سعيد" لم يتوفر لديه دافع للقيام بتغيير مجتمعه الحقيقى، بل يرى أن الخلاص يكمن فى انتظار القادم المجهول الذى يأتى حاملاً السيف والكلمة. وقد اختارت كل شخصيات مسرحية عبد الصبور نفس الطريق للخلاص، والفارق بين الخلاص لدى أشخاص مسرح إليوت ومسرح عبد الصبور إنما يرجع إلى اهتمام إليوت بالخلاص الروحى للأفراد، فى حين يلقى الخلاص الاجتماعى والسياسى اهتماماً عند عبد الصبور، إذ نجد أن شخصياته على وعى بدورها السياسى والاجتماعى.

ويتجلى هذا الاهتمام بالأمور السياسية والاجتماعية فى مسرحية عبد الصبور "بعد أن يموت الملك"، إذ يبتلى الملك بالعقم ويعجز عن أن يهب زوجته (أى الملكة) طفلاً، ولذلك يجعل الكاتب النسوة الثلاث يقدمن ثلاثة حلول، ليختار من بينهم القارئ، وليس البطل نفسه كما فعل إليوت فى مسرحيته "حفل الكوكتيل"، فالاختيار النهائى هو الخلاص لا للملكة ولكن للمشاهد، لأن القضية قضيتهم من الناحية السياسية. أما الملكة، فترغب فى أن تقر عينها بطفل، بغض النظر عن الوسيلة. كلا الكاتبين يعنى بحتمية الخلاص، ولكن الاختلاف عند كل منهما يكمن فى الجانب الذى يعنى به كل فرد على حده. إذ يبدو أن إليوت يتناول هذه النقطة من وجهة نظر دينية مسيحية، بينما يصب عبد الصبور اهتمامه نحو العدالة الاجتماعية والسياسية، وهذا ما يميز الحلول التى اقترحها كلا الكاتبين لمسألة الاغتراب.

د – أشخاص يعيشون فى وهم

أسهبت معظم مسرحيات الكاتبين فى تناول الوهم illusion، "فهارى" على سبيل المثال فى "التئام شمل العائلة" تطارده خطيئة ماضية على يد "الايومندز"،

ويسيطر عليه وهم أن حياته ليست حقيقية، إنها مجرد حلم يراوده. أما أمه "آمـــى"، فتحيا واهمة أن الماضى له اليد العليا، وأن شيئاً لم يتغير. وتؤمن أن عودة "هارى" سوف تعيد التئام شمل العائلة، غير أن شيئاً لا يتحقق، لأنها مجرد أحلام تراودهم.

ويحيا "إدوارد" وزوجته أمداً طويلاً، واهمين أنهم يتمتعون بالتفاهم المتبادل إلى أن يكتشفا أنهما على غير وفاق. أما باقى الأشخاص، فيقعون فى شباك الحب، ويعتقد كل فرد فى أنه وجد شخصاً آخر يبادله الحب [على ســبيل المثـــال "بيتـــر" و"سيليا"، "سيليا" و"إدوارد".. إلخ].

أما "اللورد كلافرتون" فى "رجل السياسة العجوز"، فيعتقد واهماً فى إمكانية الهروب من ماضيه، وأن ولده سيعود يوماً ليعيش معه، وعندما يواجهه الماضـــى متمثلاً فى "جومز" وولده "مايكل"، يكتشف أنهما جاءا لابتـــزازه. كـــذلك جـــاءت مسرحية "الكاتب المؤتمن" حافلة بالخداع الذاتى، فبعد انقضـــاء ســـنوات طـــوال، تكتشف أسرة "السير كلاود" أن كل فرد من أفرادها غريب عن الآخر. وهى تعـــد من أسوأ مسرحيات إليوت فنياً على الإطلاق، إذ أنهـــا تعتمـــد علـــى المصـــادفة والابتذال. وتتحول شخصيات المسرحية إما إلى لقيط أو ابن غير شرعى، فيصـــبح "كولبى" يتيماً، وتفتقد "لوكاستا" الأم، "وكاجان" الأب.

كما اعتمدت بعض مسرحيات عبد الصبور على نفس الوهم، فـ"الأميـــرة تنتظر" موضوعها الوهم، إذ تحيا الأميرة على أمل عودة محبوبها يوماً من الأيام، ليهبها طفلاً، ويعيدها إلى المملكة، غير أن محبوبها ليس بطلاً مغواراً كما يتراءى لها، إن هو إلا نذل. وفى النهاية يتبين لنا أنه عقيم، وهى نفس العزلة التى تسيطر على الملكة فى مسرحية "بعد أن يموت الملك"، إذ تعتقد أن لديها طفـــلاً، وعنـــدما تكتشف أنه كان سراباً من نسج خيالها، تنفجر فى الملك [زوجها] قائلة:

الملكة: الطفل...!

إنك تدرى أنا لا نملك طفلاً

انظر.. هذا فراشى خال لا تتحرك فيه إلا أطراف الوهم

ساقا الوهم.. ذراعا الوهم

هذا طفل من كلمات
ليس لنا طفل
ليس لنا طفل.(98)

وعندما يموت الملك، تتهلل قائلة: "سوف أحصل على الطفل"، غير أن الوهم يستمر لأنه لم يأت بعد الموقف الذى يهب لها الطفل المرغوب. وتنتهى المسرحية دون حل قاطع، ولكن هذا الحل الحتمى يتوفر هذه المرة فى "ليلى والمجنون"، إذ يظل "سعيد" يحلم ويتخيل أنه فى يوم من الأيام سوف يأتى الرجل المنتظر حاملاً السيف والكلمة. وهذا الوهم هو أحد جوانب موضوع الاغتراب الذى يغلب على معظم مسرحيات الكاتبين.

ثالثا - تيمة العقم Theme of Sterility

ولأنه يؤمن بعقم الحضارة الحديثة، يتناول إليوت هذه الفكرة فى عدد من أعماله، سواء فى شعره أو فى مسرحه الشعرى، فقصيدته "الأرض الخراب" على سبيل المثال تتخذ من خرافة الكأس أساساً لها، وترى ميس "وستون" أن أسطورة الكأس، يرجع أساسها إلى قصة "الملك الصياد The Fisher King"، فمصير الأرض رهن بمصير الملك الصياد(99). ويضيف مؤلف كتاب "دليل القارئ لأعمال ت. إس إليوت أن "الملك الصياد أصبح عاجزاً جنسياً، ثم شفى بفعل السحر".(100)

فقد ابتلى الملك الصياد، ومن ثم الأرض بلعنة العقم، بسبب خطيئة ارتكبها هو وحاشيته فى الماضى، جعل إليوت من هذه الأسطورة نواة لقصيدته، فيمثل الملك الصياد هنا الأنموذج الأصلى للشخصيات الذكورية التى تختلط كل شخصية منها بالأخرى، كما أنه يمثل الشخصية الأسطورية بوجه عام، إذ أن القصيدة تنتهى به وبمأزقه. وهو يمثل ذلك النوع من الشخصيات التى تتحدث منذ البداية إلى النهاية. ويستخدم إليوت هذه الأسطورة، للتعبير عن عزلة العالم المعاصر، ولذلك تتنوع صور القصيدة بين الجدب والخصوبة Sterility and Fertility، وهو موضوع

(98) صلاح عبد الصبور، "الأعمال المتكاملة"، ذكر آنفا، ص298.
(99) Williamson, George., A Reader's Guide ta T.S. Eliot, Thomas Hudson, U.S.A., 1955, p. 119
(100) Ibid., pp. 297-298

شاع تناوله فى مسرحيات إليوت.

استخدم عبد الصبور هذا الموضوع فى بعض مسرحياته، فى شكل الصور التى تعبر عن الجدب وحلم الخصوبة، فبدءاً من مسرحيته "بعد أن يموت الملـــك"، يلاحظ الباحث أن عبد الصبور قد وظف اهتمامه هذا فى الصور المختلفة للجـــدب وحلم الخصوبة، خاصة رمز الطفل، فبعض بطلات المسرحية يجلسن فى انتظـــار طفل، فى حين يصاب رجالهن بالعجز، سواء جسدياً [مثل الملك فى "بعد أن يموت الملك"]، أو نفسياً [مثل سعيد "فى ليلى والمجنون"]. كل من الملك والملكة يعيش فى وهم ذاتى بأن لديهم طفلاً، وهم حين يمارسون دورى الأمومة والأبوة، يقولان:

الملك: خفضى من صوتك... أرجوك

قد ينزعج الطفل

الملكة: الطفل..!(101)

غير أن الملكة تفيق بعد وقت قصير من هذا الوهم، رغم شعورها بالسعادة، بيد أنها تواجه فجأة هذه الحقيقة المفزعة، ألا وهى أنه لا أطفال على الإطلاق.

الملكة: إنك تدرى أنا لا نملك طفلاً

انظر هذا فراشى خالى لا تتحرك فيه إلا أطراف الوهم

ليس لنا طفل

ليس لنا طفل.(102)

ويصاب الملك بالإحباط لسماعه هذه الحقيقة التى طالما كان علـــى يقـــين منها، ولكنه يهرب من مواجهتها، فهو مثل شهريار فى "ألف ليلة وليلة" الذى عاش فى وهم حكايات "شهر زاد"، ولكن تتناقض مواقف كل من الملك والملكة، فبينمـــا يستمتع الملك بأحلام اليقظة وخداعه لذاته هروباً من الواقع، نجد أن الملكة لـــديها الشجاعة الكافية لمواجهة الحقيقة القاسية:

الملك: كنا سعداء بهذا الطفل الوهمى

الملكة: طفل من يأس.(103)

---

(101) عبد الصبور، صلاح، "الأعمال المتكاملة"، ذكر آنفا، ص297.

(102) المرجع السابق، صفحات 297، 298.

(103) المرجع السابق، ص 299.

وتتمرد على هذه الحالة من العقم، وتتوق إلى الخصـــوبة لتحصـــل علـــى الطفل، فتتخذ قراراً، كحل حاسم لسنوات العقم تلك:

الملكة: اختر لى من يعطينى طفلاً
أو دعنى أتشرد فى أنحاء الكون.[104]

أما الملك، فيعانى من عجزه فى صمت، ولا يجد عوضاً عن فحولته يتحدث عنه سوى ثروته:

الملك: أعطيتك مملكة مهراً
الملكة: لكنك لم تقدر أن تعطينى طفلاً
تعطينى الماضى، لكن لا تعطينى المستقبل
الملك القادر، لا يقدر أن يهب امرأة طفلاً![105]

وتأتى اللحظة الحاسمة حين يكتشف الملك عجزه عن أن يحقق للملكة رغبتها فـــى الحصول على طفل، فيموت كمداً فى لحظة اعتبرتها من أسعد لحظـــات حياتهـــا، فلحظة الموت هى لحظة الخصوبة بالنسبة لها:

الملكة (تقف فى وسط الغرفة، بجوار جثة الملك، وتنظر إليها كأنها تريد أن تتأكد من موته، ثم تستدير عنها، وتقول كأنها تخاطب نفسها:
سأنال الطفل،
سأنال الطفل،
سأنال الطفل.[106]

ويبدو أن العقم كان مرتبطاً بوجود الملك، وهى نفس التيمة التى وردت فى قصة "الملك الصياد"، ولهذا يحل الخصب بعد موته، إذ أن اللعنة مرتبطة بوجـــوده فقط. وقد أفاد عبد الصبور بهذه الصورة وهذه التيمة من إليوت، وليس من كتـــاب جسى وستون "From Ritual to Romance من الطقـــوس إلـــى القصـــص الخياليـــة" مباشرة، ونجد الدليل على ذلك فى صور إليوت التى تطغى على مسرحيات عبـــد الصبور المتعلقة بهذه الأسطورة.. إن الخطوة القادمة هى رحلة الأنثى للعثور على

(104) المرجع السابق، ص 301.
(105) المرجع السابق، ص 303.
(106) المرجع السابق، صفحات 309، 310.

الذكر الذى سيهبها طفلاً، فتسأل:

الملكة: قل لى: هل يعطينى الطفل؟
هل أدرك أن الحب هو الشوق إلى صنع المستقبل؟
لا الرغبة فى نسيان الماضى.(107)

وليست الأميرة فى مسرحية "الأميرة تنتظر" بأسعد حظاً مـــن الملكـــة، إذ تعانى هى الأخرى من العقم الذى عانت منه الثانية:

الوصيفة الثانية: خمسة عشر خريفاً مذ فارقنا قصر الورد
ونزلنا هذا الوادى المجدب
إلا من أشجار السرو الممتد
كتصاوير الرعب.(108)

وهى تحلم بالرجل الذى سيهبها طفلاً:

الأميرة: بل أقسم أن ينبت فى بطنى طفلاً
طفلاً فى كل خريف.(109)

وعندما ترى "سمندل"، تتوهم الأميرة بأنه الشخص المنتظر:

الأميرة: أخيراً جئت يا نهر حياتى
فاسق جلدى، شققته الشمس حتى صار كالأرض البوار.(110)

ولم تسلم ليلى فى مسرحية ليلى والمجنون من نفس المصير، ولكن علـــى مستوى مختلف، فهى تحب سعيد، وترغب فى الارتباط به، غير أن ســـعيد بطـــل انهزامى لا يقوى على أن يهبها طفلاً، وتشعر ليلى أن كل العالم مـــن حولهـــا قـــد نضب عطاؤه، ولهذا توجه كل رغباتها نحو "حسام" الذى يشبع رغبتهـــا بطريقـــة روتينية. وهذا المشهد هو نفس المشهد الذى تشبع فيه كاتبة الآلة الكاتبة فى قصيدة "الأرض الخراب" رغبتها مع صديقها، فكلا المشهدين يعرض لآلية العلاقة الجنسية، وإساءة استخدامها.

ويقرأ سعيد قصيدته الطويلة والأخيرة فيقول:

(107) المرجع السابق، ص 374.
(108) المرجع السابق، ص 356.
(109) المرجع السابق، ص377.
(110) المرجع السابق، 399.

سعيد: وتلوك الأشداق الفارغة القذرة
لحم الكلمات المطعون
حتى ألقوا ببقايا قيئهم العنين
فى رحم الحق
فى رحم الخير
فى رحم الحرية.(111)

هذا الحلم بالخصوبة – مقابل لعنة العقم – والذى يتملك معظم أبطال مسرحيات عبد الصبور، جاء مغايراً لتيمات العقم والخصوبة، وخاصة فى استخدام أسطورة الكأس، وهى نواة قصيدة "الأرض الخراب". الأكثر من هذا أن هذه المسرحيات تحفل بصور الجدب المتأثرة بالصور التى تسود أعمال إليوت، ففى مسرحيته "بعد أن يموت الملك" على سبيل المثال، هناك صورة تمثل انتظار الموت، تلك الصورة التى يمكن تتبعها خلال هذه المسرحية، وبعض من مسرحيات عبد الصبور الأخرى، إلى جانب وجودها فى شعر ت. إس. إليوت.

لقد كان لإليوت فضل السبق على عبد الصبور فى إبراز صورة السعادة فى مواجهة الموت ورتابة الحياة فى قصيدته " قصيدة حب لبروفروك The love Song of J.Allsed Prufrock"، ونفس فكرة انتظار الموت، يمكن استجلاؤها عند إليوت من خلال قصيدة "صورة لامرأة Portrait of a lady"، وتيمة الموت عند عبد الصبور متأصلة فى فكره، وليس ظهورها فى مسرحياته مجرد ضرب من الصدفة، وهو فوق كل هذا، يقتبس أبياتاً برمتها من "قصيدة حب لبروفروك".

سعيد: النسوة يتحدثن.. رائحات، غاديات
عن مايكل أنجلو
حسان: ما هذا؟
سعيد: بيت للشاعر إليوت
حسان: ما معناه؟
سعيد: معناه أن العاهرة العصرية تحشو نصف الجسم الأعلى بالحذلقة البراقة كى تعلى من قيمة نصف الجسم الأسفل.

(111) المرجع السابق، ص804.

زياد: معناه أيضاً أننا لم نصبح عصريين حتى فى العهر. (112)

يشرح عبد الصبور أبيات إليوت، موضحاً العلاقة بين البغاء والحداثة، فى الوقت الذى يستخدمها إليوت للسخرية من المجتمع الحديث. ويقول جورج ويليامسن Gorgge Williamson معلقاً:

> **من أبرز الأسئلة التى تثيرها هذه الزيارة هى "أين"، الأمر الــذى جــاءت الإجابة عنه فى "فى الحجرة"، ولكنها فى الواقع أكثر من مجــرد إجابــة محددة فى ذهن القارئ، فوجهته إلى حجرة تتحدث فيها النسوة عن مجرد تمثال، ولا شك أنه لفظ، بيد أنه عن مايكل أنجلو. وبعد استرجاعه لهدفه، يتحول إلى المشهد التالى فى الدراما النفسية أو المناجاة الداخلية.**

يقتبس عبد الصبور أحياناً، أو يقلد بعضاً من صــور إليــوت فــى غيــر موضعها فى مسرحياته، ولعل السبب فى هذا يرجع إلى تشبعه وإعجابــه بصــور إليوت، غير أن أكثر تلك الصور تكراراً فى مسرح عبد الصبور صورة المســيح عليه السلام.

رابعاً - تيمة الموت والبعث Theme of Death and Resurrection

إننا نموت، مع الموتى
انظر، إنهم راحلون، وإنا لراحلون معهم
لقد ولدنا لا ريب موتى، وهم أيضاً
انظر هاهم يعودون، ويحضروننا معهم. (113)

تحمل تلك الفكرة التى عبر عنها إليوت فــى "الرباعيــات الأربــع Four Qwartets"، دورة الموت والحياة، أو الموت والبعث، فصلب المسيح من وجهة نظره كان تطهيراً للعالم والبشر من الشرور والأثام. ويفرض هذا المفهوم نفسه على ذهن إليوت، ولهذا نجده كثيراً فى شعره ومسرحه. وأسطورة "أوزوريس" لم تكــن مــن أساطير الخصب، إلا كشكل أخر لقصة المسيح عليه السلام، ففى قصيدته "الأرض الخراب"، يستخدم إليوت صورة أوزوريس:

هاتيك الرفات التى غرستها أمس بحديقتك،

---

(112) الأعمال الكاملة لصلاح عبد الصبور، ذكر آنفا، ص 494، 495.

(113) Eliot, T. S. Collected Plays, op. cit. p. 197

ترى هل أينعت هذا العام.

أم ترى أن الصقيع أقض مضجعها.

أم أن الكلب صديق الإنسان سيظل ينبشها بمخالبه ثانية؟

يشير إليوت هنا إلى العروس التى اعتاد الفراعنة إلقاءها فى النيل انتظاراً للفيضان، كما يشير فى تعليقه على "الأرض الخراب" إلى الاستخدامات المختلفة لمراسم الإنبات Journey of Magic. وقد استحضر إليوت صورة المسيح، وموضوعة الموت والبعث فى قصائد أخرى، فـ"رحلة ماجى" رحلة من الموت إلى الحياة، تشبه رحلة السيد المسيح من الصلب إلى البعث:

ترى هل قطعنا كل هذا الطريق لنحيا أم لنموت؟

ثمة ميلاد لا محال.

لقد رأيت الموت والميلاد..

إنهما مختلفان.

ولكن كلاهما يشملنا بالعذابات.[114]

يظهر هذا الربط بين الموت والبعث من خلال صلب المسيح مرة أخرى فى "أغنية إلى سيمون" التى أقتبس إليوت فكرتها من إنجيل لوقا "2:25-35"، وهى تتبأ بنتائج قدوم السيد المسيح، حيث يشعر المتحدث بالضجر من هذه الحياة المادية، وينتظر الخلاص فى العالم الآخر، فيقول:

امنحنى سلامك [وسوف ينفذ السيف فى قلبك. ونحن أيضاً]

لقد سئمت حياتى وحياة القادمين خلفى.

إننى أموت فى موتى أنا، وفى موت من سيموتون بعدى.

دع خادمك يزبل لترى خلاصك.[115]

وهو لا يقصد الفناء البدنى، وإنما ذلك الموت الروحى. كما يتمثل الخلاص عنده فى نوع جديد من الحياة الروحية التى تسمى العودة للحياة Re-birth. ولم يكن موضوع الموت والبعث قاصراً على شعر إليوت، بل ساد مسرحياته أيضاً، فمسرحيته "جريمة قتل فى الكاتدرائية" تنتهى باستشهاد "بكيت"، مما يعطى تلميحات

(114) Ibid., p. 104

(115) Ibid., p. 106

للخلاص الروحى. وينوه د.عبد الله عبد الحافظ لنفس الفكرة، فيقول:

إن التيمة مرتبطة بالتضاد بين الموت والبعث، حيث يأتى الخلاص البشرى مرة أخرى، عن طريق تكفير الشهيد عن خطايا العالم.(116)

نفس الموضوع يتكرر فى مسرحية "حفل الكوكتيل"، حيث يقول الناقد نفسه:

إن الموضوع الرئيسى فى المسرحية هو استشهاد "سيليا".. اختارت "سيليا" الطريق الذى يؤدى إلى حياة القديسين.(117)

أما صلاح عبد الصبور، فقد تأثر بهذه الفكرة، إذ حاول استخدامها فى معظم مسرحياته. وقد آمن بدورة الحياة والموت والبعث، متبعاً فكرة صلب المسيح عند إليوت، فهو يعتقد أن هذه الحياة المادية الشاقة غير جديرة بأن تعاش، ولذا فهو يتوق إلى لحظة الموت التى قد تمثل التطهير، لينتقل الإنسان بعدها إلى حياة مختلفة أكثر نقاءً. وكما عبر عنها إليوت فى "الأرض الخراب"، رأى عبد الصبور فى لحظة الموت، لحظة تطهير:

تدفق الجميع فوق جسر لندن،
إنهم كثر..
لم أكن أعتقد أن الموت أفنى كثيراً منهم،
تخرج زفراتهم قصيرة غير متتابعة،
ثبت كل واحد منهم عينيه أمام قدميه.(118)

وهو يسمى الحياة التى تتلو التطهير، بالبعث، فالموت مثل جسد أوزوريس الذى يدفن، لتنبت حياة أخرى.

إن ما نسميه بداية هو عينه نهاية،
فالنهاية بداية أيضاً،
والنهاية هى من حيث نبدأ.(119)

إن هذه العلاقة بين البداية والنهاية، والتى تتضح من خلال "الرباعيات الأربع Four Quartets" لإليوت، هى نفس العلاقة التى يعقدها صلاح عبد الصبور

(116) Metowally Abd Allah., Studies in Modern Drama., vol 11, Beirut, 1978, p. 63
(117) Ibid., 6s
(118) Eliot, T. S., The Complete Poems and Plays of Eliot, op. cit, p. 106
(119) Ibid., p. 197

بين الموت والحياة. إن استشهاد الحلاج، يُعتبر الموت الذى ينتج عنه الحياة الأخرى. لقد أحب الناس مواعظه أكثر منه، ولذا يعتبر موته إحياءً لخطبه ومواعظه، وليس أدل على ذلك من قول رئيس الصوفية:

كان يقول: إن من يقتلنى سيدخل الجنان

لأنه بسيفه أتم دورة

لأنه أغاث بالدماء إذ نخس الوريد

شجيرة جديدة زرعتها بلفظى العقيم

فدبت الحياة فيها.(120)

والدائرة التى يقصدها عبد الصبور، هى مثلث الحياة والموت والبعث. وقد استخدمت نفس الفكرة فى العملين "الأميرة تنتظر"، "وبعد أن يموت الملك"، ففى المسرحية الأولى، تعيش الأميرة فى ذكرى الماضى، انتظاراً للحظة الخلاص. ويتغير كل شئ فى حياة الأميرة ومملكتها إلى الأفضل عند مقدم "قرندل" الذى يقرر القضاء على "سمندل" الخائن، فموت "سمندل" يعنى نهاية الجدب، إذ أن الأميرة تطيعه فى البداية ليمنحها طفلاً، ثم يظهر عجزه عن ذلك.

أما فى المسرحية الثانية، فتصرخ الملكة فرحة بموت الملك قائلة (سوف أنال الطفل)، الأمر الذى يظهر أن حياة الملك كانت حياة عقيمة، وكانت لحظة وفاته لحظة تحول، فترحب الملكة (رمز الأرض أو الأمة) بلحظة البعث، إذ أن حلمها فى الحصول على طفل سوف يتحقق. ويرمز الطفل هنا إلى المستقبل الطيب، وتحقيق حلم الخصب المستحيل. وفى مسرحية "ليلى والمجنون"، يحلم كل فرد بالمستقبل، ويتمنى الهرب من ماضيه، فيحلم الأستاذ بالعثور على بذور الخصب، بدلاً من الجدب على الأرض.

تتفرق شظيات لا يلتم لها شمل

الزمن المطلق للأصنام، لتحمل حبات الخصب السحرية

وتفرقها فى أرحام حدائقنا الجرداء المختومة بالعقم.(121)

---

(120) عبد الصبور، صلاح، "الأعمال المتكاملة"، ذكر آنفا ص458.

(121) المرجع السابق، ص717.

وهكذا، يتحول الموت إلى بذور الخصب فى الحياة الأخرى، كما يتضح من الأبيات التالية:

سعيد: صارت لك غرفة تذكارات سوداء
قد تخرج منها يوماً ما طفلاً أبيضاً كالثلج.(122)

فالأستاذ ينظر إلى الأموات بوصفهم التضحية التى يجب تقديمها من أجـل الجيل الجديد:

الأستاذ: لنودع من ضاعوا منا فى طرق الوحشة
ولنذكر أنا قدمناهم قربانا للريح
كى تجتاز بنا البحر إلى مدن المستقبل.(123)

ما زالت الطفولة هى العالم النقى الذى يحلم به الجميع، إنها بمثابة نقطـة التحول من الحياة الشاقة المضنية، إلى حياة مليئة بالأحلام وبالنقاء، ولهـذا يـرى الباحث أن معظم الشخصيات تظهر اهتماما بالأطفال والطفولة، فى مقتبل حياتهم.

زياد: قد غيرت طريقى
حدثنى أحد أصحابى عن روضة أطفال فى بلدتهم
تطلب من يتعهدها، وسأجمع أمتعتى اليوم، وأرحل فى الغد
حنان: أنا أيضا مغرمة بالأطفال
زياد: أنا أومن بالأطفال.(124)

فبعد أن يفقدوا ماضيهم، يتطلعون إلى عبور موت الماضى [الذى يرجع إلى فشلهم وخطاياهم]، ويعودون إلى البعث/المستقبل الذى يحلمون به. فبموت الماضى واستشراف الغد، تكتمل دائرة الحياة والموت والبعث، وهذا يحقق دائـرة إليـوت الحياة ← الموت ← البعث، أو كما يفضلها إليوت الجدب ← الموت ← الخصب. ومن الواضح أن عبد الصبور اعتمد على هذا الأسلوب كثيراً بمختلف تنويعاته.

(122) المرجع السابق، ص847.
(123) المرجع السابق، 858.
(124) المرجع السابق، صفحات 863، 864.

الفصل الثالث

تأثير تقنيات إليوت على المسرح الشعرى عند صلاح عبد الصبور

عندما شرع إليوت فى تقديم باكورة إنتاجه المسرحى، كان على دراية بالمسرح الإغريقى، وبالتالى فإن تأثره فى بناء مسرحه بالمسرح الإغريقى أمر وارد، غير أنه لا يجب أن نغفل عن حقيقة كون مسرحياته الخمس تجربة جديدة.

استخدم إليوت الجوقة فى مسرحيتين، هما: "جريمة قتل فى الكاتدرائية"، و"التئام شمل العائلة". كما أوضح هذا الاستخدام فى مقاله "الشعر والمسرح "Poetry and Drama. وهو ككاتب مسرح شعرى مبتدئ، كان على قناعة بأهمية استخدام الجوقة، للعمل على تماسك البناء المسرحى. وفيما يخص مسرحية "جريمة قتل فى الكاتدرائية"، يبرر استخدامه الجوقة قائلاً:

> **ثمة سببان دفعانى لاستخدام الجوقة، أما السبب الأول، فيرجع إلى أن الحدث الرئيسى للمسرحية كان محدوداً من ناحية الحقائق التاريخية، وكذلك الموضوع وهو الاستشهاد والموت، وهذا ما أردت التركيز عليه. لقد ساعد إلى حد الروعة مجئ الجوقة التى كانت فى حالة هيستيرية شديدة، مما عكس مغزى الأحداث. أما السبب الآخر فهو لجوء الشاعر**

الذى يكتب للمرة الأولى إلى الشعر الكورالى أكثر من الحوار الدرامى، وهــذا ما استحسنه، إذ أدركت أن صراخ النسوة سيعوض البناء الدرامى.[1]

هذه هى الدوافع التى حدت بإليوت إلــى اســتخدام الجوقــة فــى بعــض مسرحياته، مما ساعد على تقوية تأثير استخدامه للأسلوب الفنى التقنى المســرحى، والتعليق على ما حدث، وما سوف يحدث من أحداث درامية. وثمة وظيفة أخــرى قامت بها الجوقة، وهى وظيفة الكورس، إذ يقول إليوت:

إننا لا نعنى نسخ الدراما الإغريقية باســتخدامنا للجوقــة، ولكــن يبقــى لاستخدامها أهمية أساسية، إنها همزة الوصل بــين المشــاهد والحــدث المسرحى، فنحن نكثف الحدث بعرض نتائجه العاطفية. وبرؤيــة مــؤثرة على الآخرين تصبح رؤيتنا له رؤية مزدوجة.[2]

تظهر الجوقة منذ البداية فى حالة سلبية، وريثما يأتى بكيت Bechet، يسود شعور بالخوف والعناء. تتخذ الجوقة من الدين عند إليوت بديلاً عــن القــدر فــى الدراما الإغريقية. فالمسحة الدينية تسود مسرح إليوت كله، والأكثر من هــذا أنــه يؤكد أن الدين، أو بالأحرى المسيحية هى الخلاص الوحيد للبشرية.

نساء كانتربرى Canterbury women راغبات عن فعل أى شــئ، إنهــن كعامة الشعب، سلبيات دائماً كما يعتقد إليوت، فكل ما يرغبن فيه هو الانتظار - لا شئ غير الانتظار:

الجوقة: ماذا علينا لو أننا وقفنا وانتظرنا
ترى هل يدفعنا الخطر دفعاً؟
أم ترى الرغبة فى النجاح تزج بنا للاحتماء بهذه الكاتدرائية؟
أى خطر هذا الذى يحدق بنسوة كانتربرى الفقراء..
سبع سنوات مضت وصيف
منذ أن تركنا رئيس الأساقفة..
ليس لنا معشر الفقراء سوء أن ننتظر ونترقب.[3]

---

(1) kermode, Frank, op. cit .p 140.

(2) james, E. D, op. cit, p. 52. From: The New need for poetic drama, The Listemer, 25 Novembe , 1936. p.195.

(3) Eliot, t. s, Collected plays, op. cit. pp.11-12.

وحتى نهاية الجزء الأول، تظل النسوة على ما هن عليه، دون تغيير أو تطور:

الجوقة: إنا لسنا سعداء، نعم لسنا سعداء
ولسنا نسوة جهلاء،
إنا ندرك تماماً أننا يجب أن نتوقع، وألا نتوقع،
لقد عهدنا الاضطهاد والتعذيب.[4]

وبالفعل هن لسن جاهلات، بل ملمات بكل شئ. وفى نهاية المسرحية يلقى بكيت حتفه على يد الفرسان أو الملك King Cits. لقد رأينا بكيت، أما الجوقة فقد رأين بأعينهن بكيت وهو قتيل. كل ما فعلنه هو أن صرخن معلنات مسئوليتهن، دون أن يحاولن الانتقام لبكيت الذى يمثل خلاصهم الوحيد.

الجوقة: نستميحك عذراً إلهنا
خطيئتنا نقر بها، وبضعفنا
كم تثقل كاهلنا خطايا العالم..
توماس أيها المبارك، صلِّ من أجلنا.[5]

إذا اعتبرنا أن الجوقة تمثل هنا شخصية منفصلة فى المسرحية، إذن فهى شخصية جامدة لا تتطور أبداً، ودورها ليس أكثر من كونها خلفية للأحداث. بينما يرى بعض النقاد بأن الجوقة لها شخصية ما عند المؤلف، كما يقول دى إ جونز:

تمثل الجوقة فى مسرحية "جريمة قتل فى الكاتدرائية" شخصيات محددة، جاء المسيح ليخلصها. وهم يفوقون فى تجسيدهم لتجربتهم، ما حاول المؤلف أن يقدمه خلال الحدث.[6]

ولا يتفق الباحث تماماً مع وجهة النظر هذه، إذ أن الجوقة ما هى إلا أداة لتجسيد أفكار الكاتب، وقد أضفى إليوت السلبية على شخصياته، ليكشف عن سلبية العامة والمجتمع ككل. ويعتبر "ماكسول" الجوقة شخصية من الشخصيات، فيقول:

تمثل الجوقة فى "جريمة قتل فى الكاتدرائية" بوجه عام شخصية بعينها، تطلبت من إليوت هومة خيالية. ومع هذا لم يكن إليوت مضطراً أن يكتب مثل هذه الشخصية، فالأشخاص فى هذه المسرحية متوائمون مع النسيج

(4) Ibid, p. 29.
(5) Ibid, pp.53-54.
(6) Jones, D. E, op. cit, p. 53.

الكلى للمسرحية.(7)

فالشخصيات مع كثرة كلامها جامدة، قليلة الفعل، تخاطب المشاهد مباشرة، دون أن تلعب دوراً حقيقياً فى سياق الأحداث. يقول إليوت مخاطباً القارئ:

"ولهذا قررت أن أحاول فى المرة القادمة أن أجعــل دور الجوقــة أكثــر انسجاماً فى المسرحية".(8)

وقد كان له ما أراد فى مسرحيته التالية "التئام شمل العائلة"، بيد أن الجوقة مازالت تعبر عن مشاعر الخوف والمعاناة، لا تفعل شيئاً سوى الانتظار، وإن قــل ظهورها فى هذه المسرحية مقارنة بالمسرحية السابقة، فهى تظهر فى الجزء الأول بالمشهد الأول، وحين تظهر ثانية، تؤكد الشعور بالخوف والترقب.

الجوقة: ويتفوهون به داخل جدران الحجرة

إلى أن يسعه المستقبل،

فكل ما يحدث الآن،

بدأ فى الماضى ويعبر المستقبل.(9)

غير أن هناك اختلافاً كبيراً بين جوقة هذه المسرحية والسابقة عليها. فهــى فى هذه المسرحية تثور على سلبيتها، وتبدأ فى التفكير فى موقفها الحالى:

الجوقة: لقد سئمنا النظر من نفس النافذة

وهم يطرحون أسئلة جديدة، توحى بشئ جديد.(10)

الجوقة: ما هو الوجود؟

ما هو الوجود بالنسبة إلينا؟

من نحن، وماذا نفعل؟

أسئلة محيرة تبحث عن إدانة.(11)

وتعترف الجوقة بمسئوليها عن هذا المصير:

الجوقة: لقد ضللنا طريقنا فى الظلام.(12)

---

(7) Maxwell, D. E. S, op. cit, pp 47-48.
(8) Kermode, Frank.,op. cit.,p. 140.
(9) Eliot,T. S, Collected plays, op. cit. p. 101.
(10) Ibid, p.120.
(11) Ibid, p.121.
(12) Ibid, p. 121.

وتلعب الجوقة هنا دوراً فعالاً فى تطور الحبكة الدرامية، فعلى سبيل المثال، يعلم المشاهد بموت "آمى" من حديثها، ولهذا تعد الجوقة شخصية مستقلة. ولكنهـا لا تحظـى بانسجام مع سياق الأحداث، فهى تبدو منعزلة وغريبة عن الشخصيات الأخرى فى هذه المسرحية أيضاً. وقد رأى إليوت أن استخدام الجوقة فى المسرحيتين كأسلوب فنـى، لـم يكن تجربة موفقة البتة، ولهذا قرر الاستغناء عنها فى مسرحياته الشعرية التالية:

> **سوف تدرك بعد قراءتك لتعليقى على "التئام شمل العائلة"، بعض الأخطاء التى حاولت تجنبها فى كتابة مسرحيتى "حفل كوكتيل" التى تبدأ فى غياب الجوقة أو الأشباح.**[13]

ويعلق دى. إى جونز على وجهة النظر هذه، فيقول:

> **إنه الآن يعتبرها وسيلة غير مرضية، بسبب تلك المشكلة التـى تثيرهـا للممثل، مشكلة الدخول من شخصية ذات دور مميز إلى فرد مـن أفـراد الجوقة. الأكثر من هذا، إنه خاطر بالإقلال من سخف العمل المسـرحى، حينما قصر دور الجوقة على التعبير عن الخوف العقيم والحيرة.**[14]

وعود إلى عبد الصبور، نجده يشير فى تعليقه على مسرحيته "مسافر ليل" إلـى أهمية استخدام الجوقة فى المسرح الحديث، إذ جـاء حديثـه تكـراراً لمـا قـال بـه ت.اس.إليوت. فهو يستعين بالجوقة فى الكثير من أعماله المسرحية، إذ يعتبرهـا بمثابـة قناع يعبر من خلاله شعراً عن بعض أفكاره، فهى لسان حاله فى "بعد أن يموت الملك".

وقد أصبح عبد الصبور باستخدامه الجوقة، على اتصال وثيـق بالجوقـة فـى مسرح إليوت، وهو يستخدمها، إما كأشخاص من عامة الناس، كما فى مسرحية "مأسـاة الحلاج"، وكرواة فى مسرحياته: "بعد أن يموت الملك"، و"مسافر ليل"، و"الأميرة تنتظر".

تبدأ مسرحية "مأساة الحلاج" بخطاب كورالى، يشبه إلى حد كبير مثيله فى مسرحية "جريمة قتل فى الكاتدرائية" لإليوت. جماعة من الناس يتحدثون عن رجل مصلوب، وهم أنماط مختلفة، فمنهم: الواعظ، الفلاح، رجل الأعمال، جماعة مـن العامة، جماعة من الصوفية..إلخ. يعبرون عـن دهشـتهم لرؤيـة ذلـك الرجـل

(13) kermode, Frank.,op.cit, p. 144.
(14) Jones, D. E., op. cit, pp 118-119.

المصلوب، ويعربون عن خوفهم وألمهم. وفى النهاية يعلنون مسئوليتهم عن مقتـل الحلاج. ويكمن الفارق بين جوقة المسرحيتين فى توجه كل كاتب، فقد أعطى إليوت لجوقته توجهاً دينياً، بينما كان التوجه عند عبد الصبور اجتماعياً سياسياً. ويطغـى دور أفراد الجوقة فى "مأساة الحلاج" على المشهد الأول من الجزء الأول، غير أن الباحث لا يجد فارقاً بين الجوقة لدى عبد الصبور، فهم يكملون بعضهم الـبعض. فإذا تم حذف اسم أو وظيفة أى فرد من أفراد الجوقة، سوف يستمر الحـديث فـى تسلسل منطقى، دون أى خلل فى تتابع أو تطور الحبكة الدرامية.

الفلاح: عجباً لم ندرك شيئاً.

التاجر: لن ترضى زوجتى عنى الليلة.

الواعظ: ضاعت عظتى إلا أن اتبع هذا الشيخ الطيب.[15]

ويوضح المقطع التالى أنه لا وجود لشخصية متميزة بين أفراد الجوقة:

التاجر: هل أدركنا شيئاً؟

الواعظ: لا، أنا لم أفهم.

الفلاح: فلنسأل هذا الجمع، من أنتم..؟

مجموعة الصوفية: نحن القتلة.[16]

يأتى الحوار الافتتاحى على لسان أشخاص مجهولين:

التاجر: انظر.. ماذا وضعوا فى سكتنا؛

الفلاح: شيخ مصلوب.

ما أغرب ما نلقى اليوم.

الواعظ: يبدو كالغارق فى النوم.

التاجر: عيناه تنسكبان على صدره.

الواعظ: وكأن ثقلت دنياه على جفنيه،

أو غلبته الأيام على أمره

التاجر: فحنا الجذع المجهود، وحدق فى الترب

الواعظ: ليفتش فى موطئ قدميه عن قبره.[17]

(15) عبد الصبور، صلاح، الأعمال الكاملة، الجزء الأول، ص679.
(16) السابق ، ص 455.
(17) السابق، ص449-450.

ونجد مثل تلك الشخصيات المجهولة فى مسـرحيات إليـوت، فالقساوسـة والفرسان فى "جريمة قتل فى الكاتدرائية" يختلفون كثيراً عـن بعضـهم الـبعض، فيتحدث القساوسة الثلاثة بلسان قس واحد، وكذا الفرسان. وفى مسرحية "التئام شمل العائلة"، لا تختلف شقيقات آمى الصغيرات. وقد حظت الجوقة فى بعض مسرحيات عبد الصبور بدور آخر، ألا وهو التعليق على الأحداث، ورواية الحبكة، حتى وإن لم يقوموا بدور فعال فى تتبع الأحداث، يظهر ذلك فى مسرحياته "مسـافر ليـل"، و"بعد أن يموت الملك"، أما مسرحيته "الأميرة تنتظر"، فلا يمكن التمييز بين أفـراد الجوقة بها، فهناك خادمتان للأميرة، تكمل إحداهما كلام الأخرى، وهو نفس الدور، ونفس البداية فى مسرحية "جريمة قتل فى الكاتدرائية":

الوصيفة الأولى: يستعجلنا الموت

لكنا نتشبث بحبال العيش المبتوتة

الوصيفة الثانية: ليس لنا أن نختار كلمات فى جملة

الوصيفة الأولى: خمسة عشر خريفاً مذ حملتنا فى العربة من بين حقائق ماضينا.

الوصيفة الثانية: خمسة عشر خريفاً مذ فارقنا قصر الورد، ونزلنـا هـذا الوادى المجدب.(18)

تقوم الجوقة فى مسرحيتى: "بعد أن يموت الملك"، و"مسافر ليل"، ولاسـيما النسوة بدور الراوى، وهن غير متمايزات كغيرهن من نساء كانتربرى، والوصـيفات فى الأميرة تنتظر. ولا يختلف دور الجوقة فى مسرحية "التئام شمل العائلة" عما ذكـر، فدروها سلبى، إذ أن كل ما يفعلونه هو مخاطبة الجمهور مباشرة، وعـرض الحلـول المقترحة فى نهاية المسرحية. وتلعب الجوقة دوراً رئيسيا فى مسرحية قصـيرة، ألا وهى "مسافر ليل". ويؤكد عبد الصبور أن الجوقة موجودة عوضاً عن الراوى. "من هو الراوى؟" هذا عنوان فرعى يعلق فيه عبد الصبور على مسرحيته:

فالراوى هو البديل للجوقة التى عرفها المسرح الإغريقى، وأنا أعتقد أن الراوى شخصية رئيسية من شخصيات مسرحيتى، فهو بديل للجوقة كما

---

(18) السابق، ص355 - 351.

قلت، إذ أنه يوضح ويعلق ويشير. هذا هــو أهــون أدواره، أمــا دوره الرئيسى، فهو ممثل لكل من هم خارج المسرح.[19]

والجوقة هنا على الحياد، فليس لشخصيتهم أية أبعاد. حتـــى عنـــدما قـــرر الحاكم قتل المسافر، لم تتدخل الجوقة لحمايته، ولهذا يقع على عاتقها مسئولية مقتله، كما هو الحال مع الجوقة فى مسرحية "جريمة قتل فى الكاتدرائية". أمـــا المشـــهد الأخير فى المسرحية، فيعكس دور الراوى بعد أن يقتل الحاكم المسافر، كما يلى:

عامل التذاكر: آه.. كيف سأحمل جثة هذا الرجل.
[متجها إلى الراوى]
ساعدنى يا هذا.. احمله معى.
الراوى: [متجهاً إلى الجمهور]
ماذا أفعل؟
ماذا أفعل؟
فى يده خنجر
وأنا مثلكموا أعزل، لا أملك إلا تعليقاتى
ماذا أفعل؟
ماذا أفعل؟[20]

يحمل السؤال بين طياته إجابته، ألا وهى استسلامه لأمر الحاكم. والفـــارق بين المسرحتين أن الراوى لدى عبد الصبور يشترك فى حمـــل جثمـــان المســـافر الميت، ويعلن عجزه عن التمرد على القاتل الطاغية.

2 - توظيف التراث

ناقش إليوت مفاهيم توظيف "التراث" فى العديد من مقالاته النقدية، مؤكـــداً على أهميته للكاتب المعاصر، وقد طبق وجهة نظره هذه على شـــعره ومســـوحه. وتمثل قصيدته "الأرض الخراب" دليلاً بيناً على استخدامه تراث ثقافـــات مختلفـــة، عربية وشرقية، قديمة وحديثه. فهو قد أولى اهتمامه عندما شرع فى كتابة المسرح الشعرى إلى نوع بعينه من التراث، ألا وهو الأساطير. تشذ عن هذه القاعدة مسرحيته

(19) السابق ، ص 697-699.
(20) السابق، ص680-681.

"جريمة قتل فى الكاتدرائية"، بسبب ما بها من أصل دينى. وقد أثرت نظريته الخاصة بالتراث على كتاب من كافة أنحاء العالم، ولاسيما كتاب الأدب العربى، وعلى رأسهم عبد الصبور. وقد كانت العودة إلى الماضى، لإحياء مجده القديم، استجابة حتمية من الكتاب المعاصرين لهذا الدمار والانهيار: النتاج الطبيعى لحربين عالميين، فجذور الأدب العربى تمتد للماضى البعيد، حتى يمنحها الماضى الأهلية للعمل على تجديده. والأولى بنا أن نسعى لإحياء تراث ثقافتنا العربية فى إطار من التجديد، شريطة أن يتوافق التراث مع التجديد. وقد أوضح إليوت تصوره للتراث فى مقاله "التراث والمواهب الفردية Tradition and the Individual Talent"، بقوله:

للتراث أهمية عظمى، وهو لا يورث، ولكن إن أردت الحصول عليه، فعليك بالعمل الجاد، وهو يتطلب الحس التاريخى، وفهماً واعياً، لا لأصالة الماضى فقط، ولكن لحاضره أيضاً. ويحمل الحس التاريخى الكاتب على تمثل أدب أوربا منذ هوميروس حتى لحظته الراهنة أمام عينيه حين يكتب، هذا الحس التاريخى الذى يعنى عند الكاتب الشعور باللازمان والزمان فى وقت واحد، هو الذى يجعل من الكاتب كاتباً تراثياً بالفعل.[21]

ألم عبد الصبور بآراء إليوت النقدية، وأشار إلى مقالاته هذه فى كتابه "حياتى فى الشعر"، وفى مقدمة كتابه "قراءة حديثة لشعرنا القديم"، حيث يشير إلى أن إليوت يرى أن التراث يعنى كل ميراث التراث الإغريقى والأوربى والعربى أيضاً، ويؤمن بأن التراث له كيان خاص به فى كل أنحاء العالم: "حاولت أن أبحث عن التراث الأدبى، فبدأت بالأدب العربى".[22]

ثم يشير إلى أحد مكونات تراثه: "يجمع تراثنا الأدبى بين أبى العلاء وشكسبير، وأبى نواس، وبودلير، وأبن الرومى، وإليوت".[23]

وإليوت على الجانب الآخر لا يرفض الماضى، ولا الحاضر، بل يؤمن بضرورة وجودهما معاً: "يجب أن يسهم الحاضر فى إحياء الماضى الذى بدوره سيسهم فى توجيه الحاضر"، ويحلل عبد الصبور رؤية إليوت للتراث، فيقول:

(21) Kermode, Frank, op.cit,p. 38.

(22) عبد الصبور، صلاح، الأعمال الكاملة، ص196-198.

(23) السابق، ص 203.

كان إليوت معنياً بالماضى - كما ذكرنـا - لـيعكس الحاضـر وعقمـه الروحى. وكذا أراد أن يجعل من الماضى مهمازاً يدفع معاصريه للتغلـب على عقمهم الروحى والفكرى.[24]

ويزعم عبد الصبور أن الشعراء العرب المعاصـرين الـذين اسـتخدموا الأساطير، قد قلدوا نماذج الشعر الأوربى،[25] ثم يضرب مثلاً علـى اسـتخدامهم للأسطورة فى الشعر، فيقول:

واستخدام "تريزياس" عند إليوت يقود إلى الحديث عن قصيدة "القنـاع"، وقد كتبت فى عام 1961 قصيدتى "مذكرات الملك عجيب بن الخصـيب"، واضعاً قناع شخصية فلكلورية.. وربما كانت قصيدة القناع هى مـدخلى إلى عالم الدراما الشعرية.[26]

عبر كلاهما عن خبراتهما فى عدة مقالات، موضحين فيها بعض نجاحاتهمـا وفشلهما. أما إليوت فى مقاله "الشعر والمسـرح"، فيكشـف عـن مصـادر قصـائده الأسطورية، وهذا ما لم يفعله عبد الصبور. ونعود، فنذكر أن لمسرحية إليوت الأولـى مصدرها التاريخى. ولا نجد كبير اختلاف بين حياة بكيت وما عكسته مسرحية إليوت من الناحية التاريخية، لأن اهتمام إليوت حينئذ كان منصباً على الدين، فهو يقول:

لدى قناعة تامة بأننا فشلنا فى إدراك لا منطقية الفصل التام بين معاييرنا الدينية والأدبية.[27]

ويوضح هذا فى مقاله "الدين والأدب"، أملاً فى التغلب على هـذه العقبـة، محاولاً التوفيق بينهما:

أنا لا يعنينى هنا تطبيق الدين على الأدب.[28]

ومن هنا يتضح لنا أن إليوت كتب هذه المسرحية بمناسبة الاحتفال بذكرى بكيت فى كنيسة كانتربرى، أما أحداث "مأساة الحلاج"، فتختلف كثيراً عـن حيـاة الحلاج الحقيقية. فى حقيقة الأمر هو شهيد، لكن ليس كما صوره عبد الصبور فى

---

(24) Kermode, Frank, p. 39.

(25) عبد الصبور ، صلاح ، الأعمال الكاملة، ص 183.

(26) السابق ، ص 183-184.

(27) Kermode, Frank, op.cit, p.100.

(28) Ibid, p.100.

المسرحية. وكما أسلفنا، أضفى عبد الصبور عليه صورة المسيح، بالرغم من أنـــه مسلم. والمبرر الوحيد لهذا، أن عبد الصبور حين صاغ المسرحية، كانــت تتبـدى أمام ناظريه شخصية بكيت، وليس لدينا من الحقائق التى رويت عنه ما يدل علـــى التشابه إطلاقاً. ومع هذا، هناك قضايا مشتركة استطاعا تحقيقها، ألا وهى خــلاص أتباعهما، والاستشهاد، ولكن يبقى الفارق بين الحياة الحقيقيـــة للحـــلاج وأحـــداث المسرحية، هو نفس الفارق بين مصدرى مسرحيتى إليوت وعبد الصبور، فتشــبه مسرحية إليوت إلى حد بعيد حياة بكيت الحقيقية. بينما يضفى عبد الصبور علـــى قصة الحلاج أبعاداً جديدة، يأتى فى مقدمتها البعدان: السياسى، والاجتماعى.

والدافع الحقيقى وراء هذا الاتجاه لدى عبد الصبور هو عزمه على تصوير جيله فى مصر، فقد أعان التراث إليوت على أن يصور رجل دين مـــن العصـــور الماضية، بينما استخدم عبد الصبور التراث، ليصور رجـــل ديـــن فـــى العصـــر الحاضر. أما المصدر الآخر من مصادر التراث التى استعان بها إليـــوت كخلفيـــة لمسرحيته، فيتمثل فى الأسطورة، والتى تفاوت استخدامه لها من مسرحية لأخرى، إذ استخدم فى مسرحيته "لم شمل العائلة" أسطورة اوريستث والوفاراى لاسخليوس، حيث سقوط الإنسان هو مضمون المسرحية، كما يقول جونز Jones:

> **تتجسد هذه الخطيئة فى اللعنة التى تحل بعائلة مونشنسى.. كما كان لبـــرودة المنزل دورها فى افتقار القلوب الآدمية هناك للدفء. فعندما تقع أجاثا ووالـــد هارى فى الحب، يشعر الأخير بالرغبة فى قتل زوجته آمى، ويخلص إلى أن ما يفعله الآباء يجنيه الأبناء. وحتى الآن حملت أجاثا تبعة الخطيئـــة نيابة عن الأسرة، لأنها هى الوحيدة التى عرفت ماهية تلك الخطيئة.**(29)

فتنتقل الخطيئة لهارى، ويشعر بتأنيب الضمير لاعتقاده بأنه قتل زوجته. ثم يُطارد، ولكنه يفلح فى الهرب فى المرة الأولى. ثم يقوى على المجابهـــة بعـــد أن أصبح ناضجاً بالدرجة التى تمكنه من فهم الحياة، فيعود محاولاً التصالح مع مـــن يطاردونه. إنهم لا يظهرون فى المسرحية، ولهذا فهم يكادون يكونون منفصلين عن بناء المسرحية. وبهذه الطريقة يستخدمهم إليوت كجوقة، إذ كـــان حريصـــاً علـــى

(29) Jones, D. E.,op.cit, pp. 96-94.

الاعتماد كثيراً على الجوقة فى المسرحية.

وفى هذه المسرحية يتضح ولع إليوت باعطـاء الجوقـة نفـس الوظيفـة المزدوجة قبل وبعد تغييرهم، وهذا الفصل بين البناء المسرحى والأسطورى، يعـد نقيصة تؤخذ عليه. وقد يعزى هذا إلى أنها أول مسرحية يستخدم فيها الأسطورة. ويقر إليوت بهذا قائلاً:

> **ولكن كان أشدهم وطأة، ذلك الفشل فى التكيف بـين القصـة الإغريقيـة والموقف المعاصر. يظل تطويع الأسطورة الإغريقية للموقـف المعاصـر مشكلة كبيرة. كان على أن أكون أقرب إلى اسخيليوس، أو أكـون أكثـر تحرراً، فلا هم كانوا آلهة إغريق، ولا أشباح معاصرين، ولكن فشلهم كان دليلاً على الفشل فى تطويع القديم للجديد.**[30]

ولذا فقد حرص إليوت فى مسرحيته التالية على تجنب الفصل بين القـديم والحديث، حيث تتحول الأسطورة القديمة إلى الاتجاه الرمزى، فلا يشعر المتلقـى بسيطرة الأسطورة، بل يشعر بأنه يعيش موضوعاً حديثاً يتعلق بالخلاص الروحى. ويرى الباحث أن إليوت لا يمكن اعتباره صانعاً جيداً للحبكة الدرامية، وذلك لأنـه استوحى حبكات جميع مسرحياته من المصادر الدينية أو الأسطورية.

أما عن مسرحيته "حفل كوكتيل"، فيرى الباحث أن إليـوت اسـتطاع تجنـب الوقوع فى شرك الفصل بين القديم والحديث، بل جاء القديم بمثابة الدعامـة الرئيسـية للحديث. وهو نجاح وتطور فى حياة إليوت ككاتب يُشهد له بالتميز، فلدينا هنا شخصيات معاصرة تعانى من أزمة بسبب الموقف المعاصر، أى الاغتراب، وعزلـة العلاقـات الإنسانية. وكالعادة يعتمد إليوت على التراث الإغريقى، وبالتحديد من اليستياس.

تقول الأسطورة أن اليستياس زوجة ادميتوس، تضحى بحياتها من أجل زوجها:

> **اليستياس ابنة فيليوس، وزوجة ادميتوس ملك فراى الذى أصابه مـرض عضال، فتضحى هى بحياتها بدلاً من حياته، بعد أن أعلن أبولو أنه مـن الممكن أن يعيش الملك إذا قبل أحد أن يموت بدلاً منه. ويقال فى بعـض روايات تلك الأسطورة إنها عادت للحياة بفضل برسيفوتى، أمـا الـبعض**

(30) Kemode, Frank, op.cit.p143.

الآخر، فيزعم أنها عادت للأرض بفضل هيريكليز.(31)

استخدم إليوت أسطورة اليستياس كدعامة أساسية لمسرحيته، فجسدت لافينيا دور اليستياس، وإدوارد دور ادميتوس. وبالمقارنة بين لافينيا ونورا هملر بطلة بيت الدمية لإبسن، يتضح لنا ذلك التشابه الكبير بينهما، أكثر من ذلك الذى يجمع بين لافينيا واليستياس. فالأخيرة ضحية أو شهيدة. لهذا يرى الباحث أن سيليا هى أنسب شخص يمكن مقارنته باليستياس. فسيليا تضحى بحياتها للفقراء، بينما تتسبب لافينيا فى مشكلة حياتها، وكذلك حياة إدوارد. فهى ليست ضحية، ومن الخطأ أن تحمل إدوارد فشل عائلته، فالحقيقة أن كليهما [إدوارد ولافينيا] شريكين فى الجريمة، جريمة عزلة الأسرة.

ويتفق الباحث فى الطرح المتعلق بالمقارنة التى أوردها دى.إى جونز بين اليستياس فى مسرحية يوربيدز، وبين اليستياس فى مسرحية إليوت، فيقول:

> **كل الاقتباسات عن يوربيدز فى مسرحية "حفل كوكتيل" لها ما يبررها. ومع ذلك طور إليوت اقتباساته عن يوربيدز، مانحاً إياها هوية جديدة.**(32)

فهو لا يقلد الأسطورة الإغريقية مباشرة، وإنما يولى الأسطورة والموضوع المعاصر اهتماماً خاصاً. وفوق هذا يفرض المسيحية على أعماله، حتى إذا كانت مستوحاة من الأسطورة.

ويتجلى هذا بوضوح فى مسرحيتى "الكاتب المؤتمن" و"رجل السياسة العجوز"، حيث أدخل إليوت تعديلاً كبيراً على المصادر الأسطورية. فتقوم مسرحية "الكاتب المؤتمن" على أسطورة أيون التى أوردها يوربيدز:

> **اغتصب أبوللو كروسا ابنة ايزيكش ملك أثينا، فأنجبت منه طفلاً. أوشك الطفل على الموت، ولكن هرمز حمله إلى دلفى، حيث نشأ وترعرع هناك، فاشتد عوده، واعتقد زيساس زوج كروسا أنه ابنه، فأعاده إلى أثينا، وأسماه أيون.**(33)

نشب صراع بين الزوج والزوجة حول بنوة أيون له. ومرة أخرى يحاول

(31) Erans, Bergen, Dictionary of Mythology, Maimly classical, pramblin, watts, London, New york, 1971 p.83.

(32) Jones, D.E.,op. cit, p.144.

(33) Evans, Besgn., op.cit, p.59.

إليوت تطويع أسطورة قديمة لشخصية معاصرة، مما يجعل القارئ يطلع على كيان متكامل غير مدرك لهذه المقارنة. ومن ناحية أخرى، أدى توفره المباشـــر علــى الأساطير الإغريقية إلى إيجاد شخصية مقابل مثيلتها الأسطورية أيون ← كــولبى، زيساس ← سيركلاود، كروسا ← ليدى إليزابيث. ولتعقيد الحبكة الرئيسية يبتكــر إليوت حبكات فرعية.

يضع الباحث مسرحية "الكاتب المؤتمن" فى أدنى مرتبة مــن مســرحيات إليوت، ومرد ذلك أن إليوت استمد جل مادته من الأسطورة، فعلى نفس الخط تقــع الأحداث والحبكات الفرعية، ليكتشف القارئ فى نهاية المسرحية أن الأشخاص إما لقطاء، أو أبناء غير شرعيين. الأحداث متكلفة، غير مقنعة، حيث يبدو أنــه حــين صاغ هذه المسرحية، كانت الأحداث والشخصيات الأسطورية تشغل ذهنـــه، ولــم يستطع المواءمة بين أصل الأسطورة وبين الواقع المعاصر.

وعن سوفوكليس، أخذ إليوت مسرحيته "رجل السياسة العجوز"، فعندما ولد "أوديب"، ظهرت نبوءته، إنه سيقتل أباه ملك طيبة، وسيتزوج أمه، ولــذلك أسـلمه أبوه إلى راع عجوز ليقتله، إلا أن الراعى تركه بين يدى ملك وملكة "كورنيــث". علم أوديب بالنبوءة، فهرب من والديه المزعومين، ولكن النبوءة تحققت رغماً عنه، فقتل أباه، وتزوج أمه. ولما تفشى الطاعون هناك، كان لابد من القبض على القاتل، كى يرفع البلاء عن المدينة، وكانت النتيجة أن قتلت "جوكاستا" نفســها، وأعمــى "أوديب" نفسه، وذهب إلى "كورنيث" مع ابنته "انتيجون".

يقول سانكلير Sinclair:

> **فى بحثه عن نهاية لحياته، يتخبط الملك الأعمى العجوز. جاءت البشرى بأن الثرى الذى يحوى رفاته، سيكون مصدر خير ورفاء. وهناك بالقرب من أثينا مسقط رأس سوفوكليس فى كورنيث، يمكنك أن ترى قبره.**(34)

وعلى نفس المنوال يصوغ إليوت مسرحيته "رجل السياسة العجوز"، حيث يتألق فى استخدام التراث، فلا فصل بين القديم والجديد، ولا سيطرة لــلأول علــى

(34) Sinclair, T.A., A History of Classical Greek literature from Homer to Aristotle, Geonge Routledge Sons LTD. London, 1934, p.260.

الثانى، ولا تكلف يذكر. تأخذ المسرحية موضوعاً ومضموناً جديدين، ناهيك عن الشخصيات. وفى تتابع منطقى، تجرى الأحداث، ومع ذلك حالما ينتهى القارئ من قراءة هذه المسرحية، يتذكر مسرحية سوفوكليس. يتمثل "اللورد كلافرتون" أوديب، فهو يحمل عبء الماضى محاولاً الهروب من الحاضر، ولكن الحاضر يقوم على الماضى. ورغم أعباء حياتها الخاصة وتبعات حبها، لم تتخل "مونيكا" عن أبيها. إنها تتمثل فى إخلاصها "انتيجون". ويوضح جونز هذا التشابه، فيقول:

مثل أوديب، يصل "اللورد كلافرتون" رجل السياسة العجوز المنفى لدى إليوت إلى المكان المنشود لراحته. ومثل أوديب أيضاً، يحضره خاصته ويزوره شاب فى ضائقة يبغى التغلب عليها، فبدلاً من أن يقتل أباه، دهم رجلاً عجوزاً كان قد فارق الحياة، وبدلاً من أن يتزوج أمه، اتخذ معشوقة له، رفض الزواج منها آخر الأمر.(35)

ورغم التشابه بين المسرحيتين، فثمة شىء من المعقولية فى أحداث مسرحية إليوت، يستشعره القارئ. وفى هذه المسرحية أيضاً يتوافق المصدر التراثى مع الموضوع الحديث، وكل أجزاء المسرحية المختلفة تكون نسيجاً واحداً.

إن أحد مظاهر تأثر عبد الصبور بإليوت يتركز فى استخدام التراث، يستخدمه بصورة غير مباشرة، على العكس من إليوت الذى أشار إلى مصادر التراث الإغريقى فى مقاله "الشعر والمسرح". ويرى عبد الصبور أن طريقته فى استخدام التراث بهذه الصورة هو سر نجاحه، فيقول:

والنمط الآخر الذى أفضله هو إخفاء المعلومات وراء السطح الخارجى للقصيدة. أخفيها عن الأعين. عن تلك الأعين النافدة، الباحثة عنها.(36)

يستخدم عبد الصبور – تماماً كإليوت – الأسطورة فى مسرحيته "مسافر ليل"، كما أنه يضفى جواً أسطورياً على مسرحية "بعد أن يموت الملك". ويرجح أن الاسكندر الأكبر هو الشخصية التاريخية التى بنى عبد الصبور الحبكة الدرامية لمسرحية "مسافر ليل" عليها، هو يشير به إلى الطغيان والطغاة، فلهذه المسرحية

---

(35) Jones, D.E., op. cit., pp. 180-182.

(36) عبد الصبور، صلاح، الأعمال الكاملة، ص188.

خلفية سياسية كما يقول "السيد عيد" عن المسرح فى ذلك الوقت:

بعد هزيمة يونيو 1967، ثار جدل حول العلاقة بين المسرح المصرى، وطبيعة الحكم، وحالة الديكتاتورية أو الديمقراطية.(37)

ثم يوسع عبد الصبور نطاق استخدامه للتراث، ليشمل الفلكلور والقصص الشعبية، فقد اشتق فكرة مسرحيته "ليلى والمجنون" من القصة العربية القديمة ليلى وقيس بن الملوح، إلا أن المصدر المباشر الذى لجأ إليه هو مسرحية أحمد شوقى "مجنون ليلى". ولا يختلف تناوله لأعمال شوقى المسرحية عن تناول إليوت "لاليستس" فى "حفل كوكتيل"، و"أوديب" فى "رجل السياسة العجوز"، فهو يضيف إلى الأحداث ما يتلاءم والموضوع، ويتغاضى عن الباقى. فمن يلعب دور المدير فى مسرحية شوقى يجد الصحفيين غاضبين، ولا يكترثون كثيراً لوظائفهم، كما أنه يتناول موضوع الحب، كما فى مسرحية شوقى. فلو شعر الصحفيون بالحب تجاه بعضهم البعض، لذاقوا طعم النجاح، فالحب يمكن أن يثرى حياتهم:

لقد طرح عبد الصبور كل أحداث مسرحية شوقى جانباً، وراح يصنع بناءه الدرامى مستخدماً أحداثاً جديدة فى مكان وزمان جديدين.(38)

وذلك على الرغم من وجود بعض الشخصيات لدى عبد الصبور لها مقابل فى مسرحية شوقى، فليلى هى ليلى، وسعيد هو قيس، وزياد هو زياد، وحسن هو ورد.

وفى حقيقة الأمر، ينسج كل زوجين قصة حب حقيقية، ولكن المسرحية تبتعد عن كونها تقليداً، فهى شخصيات تحيا فى ظل ظروف سياسية واجتماعية عفا عليها الزمن، يعانون مرارة الهزيمة. ولهذا يصعب عليهم تحقيق أى نجاح فى الحب.

وشخصيات شوقى هنا كانت بمثابة رموز استخدمها عبد الصبور فى مسرحيته، بل إن المسرحية بأكملها كانت أساساً لمسرحية عبد الصبور، كما يقول السيد عيد:

تأتى مسرحية شوقى بمثابة الخلفية لمسرحية عبد الصبور مع اختلاف

(37) عيد، محمد السيد، التراث فى مسرح عبد الصبور الشعرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص37.

(38) السابق، ص62.

الإشارات، وبدلاً من التعبير عن مشكلة الفرد، يظهر هنا التعبير عن مشكلة الجيل بأكمله.(39)

فليلى لدى عبد الصبور تختلف عن تلك الأنثى التى تحب وتُحب، بل ترمز هنا إلى الوطن/الأم. أما "الأميرة تنتظر" على الجانب الآخر، فتُظهر نمطاً آخر من أنماط استخدام التراث، اقتبس عبد الصبور فكرته من "قصة الحضر" التى ورد ذكرها فى السيرة النبوية لابن هشام الذى يوضح أنه كانت هناك حرب بين ملك كسرى والملك ساطرون ملك الحضر. يحاول كسرى هزيمة ساطرون، ولكن حالما تقع عين الأميرة ابنة ساطرون على كسرى، يقع قلبها فى حبه، فتعرض عليه أن تفتح له أبواب الحضر، على أن يتزوجها فى المقابل، إلا أنه بعد فتح الأبواب، يقوم بقتل ساطرون، ثم يقتل الأميرة فى النهاية. اقتبس عبد الصبور هذه الفكرة، وطوعها لخدمة قضيته، فتحكى مسرحيته عن ابنة تخون أباها ووطنها، لأنها تقع فى حب عدوه، حيث يقتل الملك، ثم يخون الابنة حبيبها. ولكن تبقى هناك اختلافات حقيقية.

تورد الرواية الأصلية للقصة صراعاً بين أمتين، يختفى من مسرحية عبد الصبور. فالسمندل لص يسعى لتحقيق أغراضه، كما يختلف دور الأميرة فى المسرحية، فبعد مقتل سمندل على يد قرندل، تقرر العودة إلى وطنها وشعبها. والقرندل شخصية ابتكرها عبد الصبور، لتلعب دوراً إيجابياً معارضاً لدور السمندل. وقد جاءت تلك الشخصية باهتة، لتصير رمز للخلاص والخصب، أو لتشير هنا إلى روح الملك المقتول، أو علها ضمير الأميرة الذى فاق من غفوته، كما تختلف المسرحية فى نهايتها التى تبعث الأمل فى الخصب والخير عن النهاية المتشائمة للقصة الأصلية.

نجح عبد الصبور فى توظيف التراث فى مسرحياته، من خلال التناص، سواء بحذف أو بإضافة بعض الأحداث، مثلما فعل إليوت فى مسرحياته الثلاث الأخيرة. والأكثر من هذا، ابتكاره لذلك الجو الأسطورى الذى أضفاه على مسرحيته "مسافر ليل". وكذلك لجأ عبد الصبور للاستعانة بألف ليلة وليلة، خاصة قصة السندباد، حيث تظل الأميرة منتظرة قدوم حبيبها. والسندباد مشغول دائماً

(39) السابق، ص64.

بمغامراته، ويأمل فى العودة لوطنه يوماً ما.

أما مسرحيته "بعد أن يموت الملك"، فلها جو أسطورى مختلف، حيث تشبه الملكة "شهرزاد"، وبالتالى فالملك يمثل شهريار. ولكن تحوى هذه المسرحية أسطورة أخرى. فالحل الأول الذى تقدمه النسوة الثلاث فى نهاية المسرحية، مأخوذ عن الأسطورة الإغريقية (أسطورة "أورفيوس وإيزيس").

> **تحكى هذه الأسطورة قصة أورفيوس ابن أبوللو وكوليب أعظم الموسيقيين. فموسيقاه لا تحرك الوحوش الضوارى فحسب، بل والجمادات والجبال أيضاً. ماتت زوجته اثر لدغة ثعبان. وفى الجحيم أثارت موسيقاه شجن بلوتو، فأبكته ورثى لحال الحبيب، فمنحه محبوبته. فعادا إلى العالم العلوى، وتمتعا بالحرية والسعادة. كما ذكرت الحكايات الأولى. ولكن رواية متأخرة تذكر أنه كان على أورفيوس ألا ينظر خلفه فى رحلة العودة حتى يصير خارج العالم السفلى تماماً، ولكن سلطان الحب كان أقوى، فنظر أورفيوس خلفه ليفتقد إيزيس للأبد.**(40)

وهناك تشابه واضح يجمع بين "أورفيوس" وشاعر عبد الصبور فى المسرحية، فكلاهما فنان موسيقى وشاعر، وكلاهما يقع فى الحب، ثم يفقد محبوبته بطريقة أو بأخرى. وفى كلتا الحالتين، يظل القدر صاحب الكلمة الأخيرة. ويقرر كلا العاشقين أن يذهب فى رحلة إلى العالم السفلى لإنقاذ محبوبته، فيواجها العديد من العقبات والآلام. ولكنهما فى النهاية يتغلبان عليها. وحينما يقتربان من استعادة زوجتيهما، يظهر شىء ما يفرض نفسه، ليدمر آمالهما للأبد.

أتقن عبد الصبور استخدام هذه الأسطورة فى مسرحيته الأخيرة، إذ لا يسمح الأسلوب الفنى للمسرحية بالفصل بين الأسطورة وقصة المسرحية، بيد أنه لم يشر كالمعتاد إلى الأصل التراثى. ويتجلى هذا النجاح الرائع الذى حققه كل من إليوت وعبد الصبور باستخدام هذا الأسلوب الفنى فى مزجهما بين القديم والحديث.

3 - استخدام لغة الحوار اليومى

من الصعب على الفنان أن يحيا بمعزل عن العالم الذى يحيط به. وعليه أن يقرأ

(40) Evans, Bergen., op. cit., p.188.

الأعمال المميزة للفنانين بلغته أو من خلال ترجمات لها. وقد كان لعبد الصـبور صـلة وثيقة بشعر إليوت، فقد أذهلت ترجمات أعمال إليوت الشعرية إلى العربية عبد الصبور وجيله من الشعراء العرب، خلال العقدين الخامس والسادس من القرن العشرين.

يعلق عبد الصبور على صلته بإليوت، فيقول:

كانت معرفتى بإليوت حتى ذلك الوقت لا تعدو قراءتى لبعض قصائده مثل: "الأرض الخراب"، و"أغنية حب"، و"الفريد بروفروك" التى أحببتها ومازلت أحبها كإحدى معلقات عصرنا.

فعبد الصبور على وعى تام بتأثير كتابات إليوت عليه ذهنياً وثقافياً(41) وهو يوضح ذلك، فيقول:

وقد درجت فى السنوات الأخيرة على أن أوطن نفسى علـى الإحسـاس بقرابتى إلى الشعراء فى كل صقع من أصقاع العالم، وفى كل فتـرة مـن تاريخه، بحيث انتظم موروثى الأدبى: أبا العلاء، وشكسبير، وابا نـواس، وبودلير، وابن الرومى، وإليوت.

يكثر عبد الصبور من ذكر تأثير إليوت الشعرى عليه سواء فى كتابـه(42) "حياتى فى الشعر"(43) أو فى كتبه التى تحوى مقالاته النقدية، أو أحاديثه الصحفية. وقبل شروعه فى الكتابة للمسرح الشعرى، عكف عبد الصبور على دراسة أعمـال إليوت الشعرية. وتأثر عبد الصبور بإليوت كشاعر، فى حاجه إلى دراسة منفصلة. ويلاحظ الباحث هنا أن عبد الصبور قد استمد من إليوت موضوعات وأساليب فنية وصور تفوق ما جاء فى اعترافاته. فمن الناحية اللغوية، يذكر تأثير إليوت عليـه مشيراً إلى مشهد فتاة الآلة الكاتبة فى قصيدة الأرض الخراب، فيقول:

وقد تأثرت بهذه السمة الجديدة فى عهد باكر، أعلنت عـن تـأثرى فـى قصائدى الأولى، فتبدت فى قصائدى "شنق زهران" و"الملك لك".(44)

إذ يدفعه إعجابه أحياناً بقصيدة ما من قصائد إليوت إلـى أن يضـمنها أو

(41) عبد الصبور، صلاح، الأعمال الكاملة، حياتى فى الشعر، ص92.
(42) السابق، ص202-203.
(43) السابق، راجع على سبيل المثال صفحات [92، 165، 166، 167، 168، 170، 171، 176، 172، 184، 185، 188، 190، 190، 192، 202، 203].
(44) السابق، ص 169-170.

يقتبس منها فى واحد أو أكثر من قصائده. مثلما اقتبس بعض الأسطر الفرنسية دون ترجمتها إلى العربية من قصيدة "بودلير" التى أوردها إليوت قصيدته "الأرض الخراب":

أيها الصديق..

كم تشبهنى، فأنت أخى.(45)

ليس ثمة تقارب بين اللغتين العربية والفرنسية، كما هو الحال بين اللغتـين الإنجليزية والفرنسية، ومع ذلك ليس هذا التشابه اللغوى مبرراً لتضـمين إليـوت مقاطع من قصائد أخرى، بل لأنه لم تتوافر العبارة الملائمة فى لغة الكاتـب، ولأن الترجمة ليست كافية لتحقيق هدفه. يقول عبد الصبور وإليوت، وكذا "بونـد" الـذى يتخذه الأول مثله الأعلى، أنه لا سبيل للتعبير عما يريدان قوله إلا فى بيت "بودليير" هذا. فعبد الصبور شأنه شأن إليوت و"بوند"، يستثمر معرفته بأحد كتـاب مدرسـة أخرى، استطاع التعبير بالفرنسية عن الاعتراف بالعلاقة الحميمة بين الآداب.

وكما أشرنا من قبل، تمثل عبد الصبور الروائع الشعرية لإليوت عند كتابته للشعر، بل الأكثر من هذا أنه يرى أن الشعر كان السبب الأول الذى دفعه لكتابـة المسرح، ولهذا يقول:

واستخدام "تريزياس" عند إليوت، يقود إلى الحديث عن قصيدة "القناع":

.. وربما كانت قصيدة القناع، هى مدخلى إلى عالم الدراما الشعرية.(46)

وكعادته الأخذ عن إليوت، قلد عبد الصبور الأول فى استخدام لغة التحاور اليومى، فكل فنان يتوق إلى بز أقرانه باستخدام كافة الأسـاليب الفنيـة المتاحـة، ليستخلص منها كل عناصر الحرفة، فاللغة هى وسيلة الاتصال بين الكاتب وقراءه، ولهذا فهو يستخدم أسهل مستويات اللغة فهماً، ومن ثم، أدهش عبد الصبور استخدام إليوت كلمات غريبة غير مألوفة فى الشعر، غير أن اعتقاده بأن هذه الوسيلة يمكن أن تميز لغته الشعرية وأسلوبه وتجذب المشاهد أو القارئ، لذا مضى عبد الصبور فى تقليد استخدام إليوت للغة العامية، إضافة إلى بعض الكلمات التى يحظر استخدامها:

حيث توقفت عند الشاعر ت. س. إليوت فى مطلع الشباب، لم تستوقفنى

(45) السابق، ص231.

(46) السابق ص188.

أفكاره أول الأمر، بقدر ما استوقفتنى جسارته اللغوية. فقد كنا نحن - ناشئة الشعراء - نحرص على أن تكون لغتنا منتقاة منضدة، تخلو من أى كلمة فيها شبهة العامية أو الاستعمال الدارج.(47)

لم يكتف عبد الصبور باستخدامه تلك الكلمات، بل عاب على العرب - تجبنها - فالتقاليد العربية التى نحيا فى ظلها، تستنكر بعض الأبيات الموجودة بقصيدة الأرض الخراب، خاصة تلك التى وردت بمشهد فتاة الآلة الكاتبة. ويضع عبد الصبور أمام عينى القارئ أمثلة استخدم فيها لغة التحاور اليومى، بيد أنه لا يشير قط إلى أمثلة من أعماله المسرحية.

وبداية، تعد "مأساة الحلاج" أولى تجارب عبد الصبور فى مجال المسرح الشعرى. وهنا يستشعر الباحث تأثير إليوت على عقل عبد الصبور وفنه كما أسلفنا، إذ تتضمن المسرحية قدراً كبيراً من الكلمات العامية:

التاجر: أبصر ماذا وضعوا فى سكتنا؟(48)

الفلاح: أريد العودة لعيالى فى ظاهر بغداد

لو أبطأت لقادتنى رجلاى لخمارة، حيث أذيب نقودى فى كأس، أو أدفنها فى تكة سروال.(49)

من الملاحظ أنه لم يسبق استخدام مسميات الملابس الداخلية على وجه الخصوص فى الشعر العربى المعاصر قبل عبد الصبور. وهو لم يفعل ذلك إلا تقليداً لإليوت الذى أستخدم فى قصيدته الأرض الخراب كلمات مثل: "جورب، نعل، قميص نوم، مشد".(50)

وفيما يلى نماذج أخرى:

الواعظ: جازاك الله، فما قلته قد ألهمنى عظة الأسبوع القادم. ما أحلاها من موعظة مسبوكة.(51)

---

(47) السابق، ص165.

(48) السابق، ص498.

(49) السابق، ص498-499.

Mychildren = I yali, My peet = Riyli, PuP = Khammara,
Panlces = Tcihhat Sirwal.

(50) Eliot,T. S.,Omhlet poems and plays, op. cit., p.168.

(51) عبد الصبور، صلاح، الأعمال الكاملة، ص419.

الواعظ: وسأجعل عبرتها ونهايتها
احذر كيد النسوان.(52)

بل يورد عبد الصبور على لسان الحلاج تلك الكلمات:

الحلاج: ويضحى البدر دائرة مهشمة
رمادية من القصدير. (53)

كذلك هناك بعض الكلمات الجافة، مثل صفيح التى جــاءت علــى لســان السجين الثانى:

السجين الثانى: بل أنت حمار ينقصه بردعة ولجام
عفواً، هذى بردعتك
وزراعاى لجامك
حا.. حا.. حا...(54)

السجين الثانى: فلينقص عندئذ عدد رعية مولانا جحشاً.(55)

هل كان من الضرورى استخدام تلك الكلمات؟

فاستخدام عبد الصبور لهذه الكلمات الدارجة، لا يمت لتراثنا فى شىء، بل يفتقر إلى استمرارية الفهم والاتصال المتبادل بين النص الأدبى والقارئ. والباحث لا يرى أيـــة مشكلة فى أن يستبدل كلمات: "جحش، نسوان، سكة، وخمارة" بكلمات: "حمار، نســاء، طريق، وحانة"، بل على العكس، سوف تصبح أسهل فهماً على القراء العرب جميعاً.

أتحدث هنا عن صفة جوهرية، يجب أن يتحلى بها مــدرس الشــعر، ألا وهى استعداد قوى للاستجابة للقوة السحرية للكلمات، فكل واحدة منهــا تعد صورة مصغرة من التراث. وتخرج فى النهاية هذه الصورة، كنتـــاج لعدد غير محدود من عمليات النقل عن أفواه وأقلام الملايين من البشــر عبر قرون من الزمان.(56)

وبقراءة الأعمال المسرحية الأخرى لعبد الصبور، يتضح لنا أن اســتخدامه

(52) السابق ص499.
(53) السابق، ص200.
(54) السابق، ص526.
(55) السابق، ص526.

(56) Carter, Ronald Burton Deridre (Eds), EXplortions in language Study, literary Text and language Study london, 1982, p.28.

للكلمات الدارجة ولغة العامة، لا يتمتع بالقوة السحرية. ولا تخلو مسرحية "ليلى والمجنون" من نفس اللغة، فهى تحوى بعض الكلمات من لغة العامة التى لا يصح استخدامها فى لغة التحاور اليومى، مثل:

سعيد: انظر.. حسان

أسلوب كالطرقات المتعرجة الوحلة

يتسكع فيها فكر مخمور متعثر.(57)

حسان: ظننت وخز الأيام النحس دغدغه حنان.(58)

البروفسير: لا.. حسان هو ورد

فله سمت العقلاء ومظهر أولاد الناس.(59)

البروفسير: لا أدرى كيف ترعرع فى وادينا الطيب هذا القدر من السفلة والأوغاد؟(60)

ومثل زوجها لا تتورع المرأة عن استخدام كلمة ذات دلالة جنسية:

الأم: قد يقرص خدى كما يقرص خديك.(61)

الرجل: الليلة نحس من أولها

ولد لكع لا يبغى أن يتزحزح

يا ابن النجسة

أوسع لى شبراً أتمدد فيه.(62)

الرجل: نهم كالدودة

ورذيل أيضاً حين تبصبص بعيونك.(63)

وليس ثمة مبرر لاستخدام تلك الكلمات ذات الإيحاءات الجنسية، سوى تقليد إليوت، خاصة فى قصيدته "الأرض الخراب".

ويحوى المقطع التالى أغنية ينشدها المغنى الكفيف. وهو يغنى بالعامية، رغم أن المسرحية كتبت شعراً.

(57) عبد الصبور، صلاح، الأعمال الكاملة، ص702.
(58) السابق، ص726-727.
(59) السابق، ص729.
(60) السابق، ص835.
(61) السابق، ص784.
(62) السابق، ص785.
(63) السابق، ص786.

المطرب: والله إن سعدنى زمانى لاسكنك يا مصر
وابنى لى فيكى جنينة وفوق الجنينة قصر
واجيب منادى ينادى كل يوم العصر
دى مصر جنة هنية للى يسكنها
واللى بنى مصر كان فى الأصل حلوانى
يا ليلى.. يا عينى.(64)

وهذه الأغنية هى أرقى نموذج للغة الدارجة التى استخدمها عبد الصبور فى مسرحياته. واللحظة التى تكرر فيها الأغنية هى واحدة من أحرج لحظات المسرحية، حيث يسيطر اليأس على معظم الأبطال، خاصة سعيد وزياد، فهم يشعرون بنوع من الانفصال عن كل ما ينتمون إليه، ولهذا فقد توفر لعبد الصبور قدر من المهارة، مكنه من تقديم شخصية تاريخية – شخصية المغنى الكفيف – وهو إذ يغنى هذه الأغنية الفلكلورية يتمثل التراث الشعبى بوصفه المعادل الموضوعى لما يفتقر إليه زياد وسعيد، ورغم ذلك لم ينجح عبد الصبور تماماً، لأن مسرحيته مسرحية شعرية، كتبت باللغة العربية الفصحى التى لها من الكفاءة ما يؤهلها لأن تستخدم بمفردها، وتجنب مثل هذه اللغة العامية، فقد كان بوسعه أن يقدم نفس الأغنية بلغة عربية فصحى، ليحقق نفس الغرض.

أما بالنسبة لمسرحية "مسافر ليل"، فقد استخدم عبد الصبور فيها العديد من الكلمات العامية، إذ يقول فى نهاية المسرحية:

فالقارئ قد يشهد هنا ألفاظاً لم يعتدها فى الشعر، وقد وقفت أنا كثيراً تجاه بعضها يتجاذبنى عاملان: عامل الإبقاء عليها، لأنها هى الألفاظ التى تحمل الدلالة التى أريدها. وعامل إسقاطها أو تغييرها، لأن فيها شبهة ركاكة أو عامية.(65)

فالغلبة للعنصر الأول، حيث يستخدم كلمات مثل:

"عواميد السكة، حديد الأرضية، وجه فى إعلان، البرميل، يتركنى فى حالى، قال فى نفسه".(66)

---

(64) السابق، ص799-800.
(65) السابق، 694.
(66) السابق، ص695

ويسوق لنا مبرره لاستخدام اللغة العامية، فيقول:

أبقيت على هذه الألفاظ، لأنى أومن أن لكل عمل فنـــى بلاغتـــه، ولأنـــى وجدت أسلافنا من كتاب المسرح، حين يكتبون الكوميديا، يترخصون فى الجلال لصالح التعبير.(67)

يبدو أن السبب الوحيد الذى دفع عبد الصبور لاستخدام تلك الكلمات العامية التى عفا عليها الزمان هو تقليده لأسلافه من كتاب المسرح، وعلى رأسهم إليـــوت، لأن إليوت نفسه قد أشار لهذا فى نقاط كثيرة. ورغم هذا التقليد، يعتبر عبد الصبور شاعراً فحلاً لا يستهان به، غير أن المزلق الذى وقع فيه هـــو إســـاءة اســـتخدامه للكلمات الدخيلة، فلكل لغة سماتها الخاصة، أو على الأقل وجود سمات مشتركة بين لغات ذات أصل واحد مثل الفرنسية والإنجليزية أو العربية والفارسية.

ومن السهل بالنسبة لإليوت أن يقتبس من الفرنسية، بينما يصعب على عبد الصبور، فالأسطر المقتبسة لدى إليوت أعطت المعنى المطلوب:

صديقى.. أيها المحاضر المنافق
أنت رفيقى وأخى.(68)

ولم يكن اقتباس عبد الصبور لنفس أبيات إليوت من قبيل المصادفة، وإنما كان تقليداً خالصاً. وينطبق نفس الشيء على استخدام الكلمات العامية ومرادفـــات الحياة اليومية لإليوت وليس لبودلير.

4 - استخدام المعادل الموضوعى

لم يعلن عبد الصبور عن نظرية خاصة به، بل اتجه إلى الاقتبـــاس مـــن نظريات إليوت النقدية، حيث استخدم تراث إليوت وطبقه فى مقالاته النقدية وفـــى شعره ومسرحه. وسوف يحاول الباحث فيما يلى اقتفاء أثر نظرية إليوت "المعـــادل الموضوعى" فى بعض مسرحيات عبد الصبور.

من المهم معرفة كيف ينقل الفنان مشاعره وتجربته للقارئ بحياد تام. وقد أوضح إليوت السبيل إلى ذلك، مستعيناً بالرؤية المناهضة للرومانسية، فحينما كتب

(67) السابق، ص695.
(68) عبد الصبور، صلاح، الأعمال الكاملة، ص231.

نقده لمسرحية "هاملت"، ضرب لنا مثلاً يوضح الصدع الذى اعترى شكسبير فـــى كتابته لتلك المسرحية، واستخدامه مصطلح المعادل الموضوعى عشوائياً.

يقول "بروك كلينث": لقد حققت عبارة المعادل الموضوعى رواجاً كبيـراً، أكبر مما كان يتصور المؤلف.(69)

كما يتضح أن إليوت شكل أفكاره عن المعادل الفنى الموضوعى فى مقاله "هاملت ومشكلاته"(70) إذ يقول:

> **ثمة طريقة واحدة للتعبير عن المشاعر فى شكل فنى، ألا وهـــى إيجـــاد المعادل الموضوعى. بعبارة أخرى مجموعة من الأشياء، أو موقـــف، أو سلسلة من الأحداث التى سوف تكون وسيلة التعبير عن تلـــك المشـــاعر الخاصة.**(71)

وتوضح هذه النظرية أمرين:

أولاً: العلاقة التى تربط بين الفنان والقارئ، والتى لا يمكن تحقيقها إلا عن طريق وسيلة تتمثل فى واحد من ثلاثة أشياء، مجموعة من الأشياء، أو الموقف، أو سلسلة من الأحداث، أو الثلاثة مجتمعين. فهم أداة الوصل بين القارئ والفنان.

ويعلق إليوت على فكرته موضحاً، فيقول:

> **هذا هو ما سيجب أن يقوله المؤلف مجسماً، إذ أنه موضع اهتمام الناقد. وهذا الموضوع هو المصدر الأساســـى لاســـتجابة القـــارئ، أيـــاً كـــان شكلها.**(72)

ثانياً، تحدد هذه النظرية أسلوب الكاتب، بعبارة أخرى تشرح الطريقة التى يمكن للكاتب عن طريقها التعبير عن مشاعره وتجربته بصورة غير مباشرة. وهو أمر مأخوذ من فكرة الموضوعية، والتى يمكن أن تجذب عدداً كبيراً من القراء.

ويشير إليوت نفسه إلى المعنى الذى يقصده، فيقول:

> **ثمة أمران مهمان.. أولهما أن تكتب بأسلوب محبب، والآخر أن تتمنـــى**

---

(69) Brooks, Cleanlh oimsatt., Literary Criticism london, 1972, p.667.

(70) Ibid., p.667.

(71) Kermode, Frank., op.cit., "Hamlet,"p.48.

(72) Brooks, cleanth, op. cit, p.667

على الأقل أن يكون الأسلوب الذى تكتب به محبباً.(73)

ولكن الباحث لا يعنى هنا أن هذه النظرية تهدف إلى اكتساب تأييد عدد كبيـــر من الناس، بل تهدف إلى تجنب الذاتية، فهى أسلوب تعبيرى، يمكن أن يساعد الكاتـــب على نقل مشاعره وتجربته، كما أنه يشجع الكاتب على استخدام الرمز فى أعماله.

يؤيد الناقد ويليام مز هذه الفكرة، فيقول:

فى وظيفة المعادل هذه، تتحول الموضوعات إلى رموز، أو ربما تكتســب معانى إضافية.(74)

كذلك يؤيد كل من بروك، ووليم بيتان الفكرة ذاتها، فيقولا:

إلا أن مبدأ المعادل الموضوعى يعد نوعاً من التناص مع ما اقتبسه إليوت وهيوم وباوند من نظرية وتطبيق الرمزيين الفرنسيين. فقد جادل هــؤلاء الرمزيون فى أن الشعر ليس فى مقدوره التعبير عن العواطف مباشــرة. فالمشاعر يمكن استدعاؤها فقط.(75)

وقد استخدم صلاح عبد الصبور المعادل الموضوعى كأسلوب فنـــى فـــى بعض مسرحياته، لينقل مشاعره وأفكاره للقراء.

أ - معاناة الحلاج "مأساة الحلاج"

تعد "مأساة الحلاج"، أولى المسرحيات الكاملة لعبد الصبور نموذجاً جيــداً لتطبيق نظرية المعادل الموضوعى. وفى كتابه "حياتى فـــى الشـــعر"، يتحـــدث عبــد الصبور عن أسلوبه فى كتابه تلك المسرحية، والذى يمثل جوهر المعادل الموضوعى.

"لقد جرجر "الحلاج" من زهوه إلى حتفه، كما حدثنا بنفسه. ولكــن ذلــك ليس إلا بناءً وشكلاً".(76)

فالبناء الدرامى والأسلوب هما عنصرا الأسلوب الفنى الذى اختـــاره عبــد الصبور لتصوير غرضه الحقيقى فى الكتابة المسرحية:

أما القضية التى تطرحها، فقد كانت قضية خلاصى الشخصى. فقد كنــت أعانى حيرة مدمرة، إزاء كثير من ظواهر عصرنا، وكانت الأسئلة تزدحم

(73) Brooks, Cleanth, op. cit., "the use of Poetry and the use of Criticism", p.81.

(74) Williamson, George., A Reader's Guide to Analysis., Thomes Huodson, V.S.A., 1955, p.35.

(75) Brooks, Cleamth., op. cit., p.667.

(76) عبد الصبور، صلاح، الأعمال الكاملة، الجزء الثالث، ص219.

فى خاطرى ازدحاما مضطرباً، وكنت أسأل نفسى السؤال الذى سأله الحلاج لنفسه: ماذا أفعل؟(77)

وذات السؤال نجده على لسان "تريزياس" فى قصيدة إليوت "الأرض الخراب": هل لى على الأقل أن أعرف ماذا على أن أفعل؟

حالة عبد الصبور على الجانب الآخر، هى حالة ما يسمى "بالمشاعر الخاصة" للمعادل الموضوعى. ثم يأتى الباحث إلى سؤال: كيف نجح عبد الصبور فى التعبير عن قضية الحيرة والارتباك، حتى وقت الخلاص؟

تظهر الإجابة عن هذا السؤال منذ بداية المسرحية، فالحلاج لا يظهر فى المشهد الأول من المسرحية، ولكن من الأحاديث التى تجرى بين الجماعات المختلفة فى المجتمع [الذين يعترفون بمسئوليتهم عن مقتل الحلاج]، ومن مشهد الرجل المصلوب، يفهم القارئ أن الحلاج هو ذلك الرجل المصلوب.

معاناة الحلاج:

يظهر الحلاج متحدثاً إلى صديقه الشبلى عن آلامه، وإن كان بطريقة مجازية:

الشبلى: الشر
ماذا تعنى بالشر؟
الحلاج: فقر الفقراء
جوع الجوعى، والمسجونون المصفودون
يسوقهمو شرطى مذهوب اللب.
ورجال ونساء قد فقدوا الحرية يا شبلى
الشر استولى فى ملكوت الله.(78)

ويكتشف الحلاج فى لحظة واحدة بأنه مضطهد ومطارد من قبل الحاكم والحكومة، لأنه يطالب بالعدل و الرخاء من أجل قومه. ولكن قضيته قضية تمس البشر عامة وليست قضية خاصة:

الحلاج: لا يعنينى أن يرعوا كلماتى. (79)

---

(77) السابق، ص219.
(78) السابق، ص469، 471.
(79) السابق، ص479.

وهو مازال يأمل فى أن تفيد كلماته عامة القوم، حتى إذا لم يستمر بسبب ظلم الحاكم، فهناك من سيأتى من بعده ويواصل الدعوة:

الحلاج: قد خبت إذن،
لكن كلماتى ما خابت
فستأتى آذان تتأمل إذ تسمع
وقلوب تصنع من ألفاظى قدرة.[80]

هو شديد الثقة والتعلق بهذا الأمل، على العكس من الشبلى الذى كان له رؤية متشائمة للقضية، وكذلك إبراهيم تابعه القريب إلى قلبه، الذى يعذره، فيقول:

إبراهيم: يا مولاى
رجعت لتلقى الحمق يسود بكل مكان.
يتحرش بك ...
آلاف الحمقى.. آلاف الآلاف
أعداؤك كثر يا مولاى.
الحلاج: لكن صحابى أكثر من أعدائى.[81]

وعلى الرغم من كل الأخطار التى تحدق به، لا يعرف اليأس طريقه إلى الحلاج. وهو شديد التعلق بأمله، وشديد التفاؤل. وفى الوقت ذاته، يمتلك الحلاج شخصية مثالية، تحلم بهدف واقعى:

الحلاج: لا أطلب من ربى أن يصنع معجزة، بل أن يعطينى جلداً.[82]

وهو فى حاجة إلى قليل من الصبر، ليرفع عن قومه ظلم الحاكم وطغيان الحكومة، فهو يعلم أن طريقة شاق محاط بالأخطار، ولكنه مستعد لمواجهة أى مشكلة. والعون الوحيد الذى ينشده هو مساعدة الله. ويحدد الحلاج المشكلة، والسبيل إلى حلها، فيقول:

الحلاج: قلبى المثقل،
ودموعى فى الليل
سأخوض فى طريق الله ربانياً حتى أفنى فيه،
فيمد يديه

---

(80) السابق، ص479.
(81) السابق، ص481.
(82) السابق، ص483.

يأخذني من نفسي
هل تسألني ماذا أنوي؟
أنوي أن أنزل إلى الناس
أحدثهم عن رغبة ربي
الله قوي يا أبناء الله، كونوا مثله.[83]

فقد غدا طريقه واضحاً ومحدداً، وهو يعلم جيداً أنه قادر على المضى فيه، وهذا هو حل معضلة الحلاج، وعليه أن يقدم بعض التضحيات التى من شـــأنها أن تسهل تحقيق هذه الغاية. وبذلك نصل إلى ذروة تصاعد الأحداث فى ذلك الجزء من المسرحية. أو أولى حركات المد فى التطور الدرامى للأحداث.[84]

يمثل مشهد الخرقة أروع مشاهد المسرحية:

الشبلي: .. خفف من غلوائك يا شيخ
فقد حرمت بثوب الصوفي عن الناس.
الحلاج: تعني هذي الخرقة.
إن كانت قيداً في أطرافي
يلقيني في بيتي جنب الجدران الصماء
حتى لا يسمع أحبائي كلماتي
فأنا أجفوها، اخلعها، يا شيخ.
[يخلع الخرقة][85]

يعلق سامى خشبة قائلاً:

إن خلع الخرقة خلال تصاعد المواجهات الفكرية والنفسية بـــين الحـــلاج والشبلي هي فعل رمزي، ليصنع وحدة متماسكة ومتكاملـــة مـــن رمـــوز شخصية الحلاج.[86]

ويعد هذا المشهد وحدة درامية متكاملة، حيث اعتمدت المسرحية فى بنائها على هذا الأسلوب الفنى، وقد أتت وحدتها من الوجود المنطقى للصراع، والتصرف

---

(83) السابق، ص478.
(84) تحوى هذه المسرحية بعض حركات المد والجزر Ebl and pLow كل جذر يسبقه مد، فمن يواجه البطـــل عقبة تتمثل لى حركة من حركات الجذر، ثم يتخذ البطل قراراً حاسماً فيتمثل فى حركة من حركات المد.
(85) عبد الصبور، صلاح، الأعمال الكاملة، ص488.
(86) السابق، ص131.

الإيجابى اللذين يمكن تسميتهما بحركتى المد والجذر، حيث يمثل الجذر عملية الصراع ويمثل المد عملية الاستجابة أو التصرف الإيجابى. ويتكرر هذا الأسلوب خلال المسرحية، فيمكننا تتبعه فى مشهد آخر من مشاهدها وهو المشهد الثالث بالفصل الأول، مشهد الاعتراف والانهيار، حيث يعترف الحلاج بعلاقته السرية بالله أمام العامة، وهو يبدأ بظهور مجموعة من الأشخاص [الواعظ، الفلاح، والتاجر]، يهمهمون ويناقشون الأمر ببساطة. ثم يظهر ثلاثة أشخاص، ويتحدثون عن معجزات الحلاج:

الأعرج: أحس إذا سمعت حديثه الطيب
بأنى قادر أن اثنى الساق، وأن أعدو، وأن ألعب
بلى، فلقد أحس بأننى طير طليق فى سماواته
ولكنى إذا فارقت محفله تبدت لى
ظلال الشك فى حالى
وعدت أجر ساق العجز، يعرج خطوها المتعب
على دقات ساق الفقر والإملاق.
الأبرص: كأن الشمس حين أراه قد سمعت ضراعاتى
وقد صبغت مذلاتى
وصرت أجوس فى الطرقات مختالاً، نضير الوجه
وردى الذراعين
بلا سوء ولا وسم بسيمائى
ولكنى إذا فارقته، لملمت ثوبى فوق أعضائى
ولذت بستر مسغبتى وإعيائى وأدوائى.(87)

قوم الحلاج يتوقعون منه الكثير، وهذا ما أوضحه كاتب المسرحية خلال حديث المحتاجين عنه، ليوضحوا حاجتهم إليه. فهو أملهم. ويتضح هنا ما أضفاه عبد الصبور عليه من تشابه مع المسيح عليه السلام:

الحلاج: إلى إلى يا غرباء.. يا فقراء.. يا مرضى
كسيرى القلب والأعضاء، قد أنزلت
مائدتى
إلىَ إلىَ

(87) عبد الصبور، صلاح، الأعمال الكاملة، ص497.

لنطعم كسرة من خبز مولانا وسيدنا.[88]

وفى الفصل الثانى، يؤكد عبد الصبور أكثر على هذا التشابه:

الحلاج: إنى أتطلع أن أحيى الموتى
الثانى "ساخراً": أمسيح ثانٍ أنت؟!
الحلاج: لا، لم أدرك شأن ابن العذراء
لم أعط تصرفه فى الأجساد
أو قدرته فى بعث الأشلاء
فقنعت بإحياء الأرواح الموتى.[89]

اختار عبد الصبور هذه الصورة للحلاج، ليضفى عليــه قدســية الجــلال والبطولة التى يتطلع إليها الناس، فغدا الحلاج معبوداً للجماهير. زادت آمالهم مــن توتره وصراعه الداخليين، لأنه علم تماماً واجبه تجاههم، ذلك الواجب الذى دفعــه لأن يأتى من الهند، ويضع نفسه فى مواجهة الأخطار. ويجــب ألا يتبــادر إلــى الأذهان أن الحلاج كان يرغب فى أن يصير بطلاً، وإنما رأى الكثير مــن معانــاة قومه، وشعر أن من واجبه مساعدتهم، الأمر الذى حدا به إلى التدخل فى الشــئون السياسية، أو إلى أن يكتشف أن قضيته تلزمه بتحمل التبعات السياسية والدينية. وقد تنوعت مواقف أصدقاءه على الجانب الآخر بين مؤيد ومعارض:

الأول: ولكن شيخنا قد خلع الخرقة.
الثانى: وهبه خلع الخرقة..
ترى هل خلع القلب الذى وسد فى الخرقة
أو الله الذى يحيا بهذا القلب؟
الثالث: ولكن تلك شارتنا، ورتبتنا التى نزهى بها
ونحس أنا حين نلناها
خلعنا الكون، قصصنا جناحى توقنا النزاع
الثالث: تقول الحق، لكنى أخشى إن خلعناها
بأن نصبح كالناس، نجادل فى أمورهم،
ونركب متن دنياهم، ونسترضى رؤوسهم،

---

(88) السابق، ص497.
(89) السابق، ص534-535.

ونلغو فى سياستهم، وندنو من سيفهم
وقد تبتل أيدينا بوابل من شرورهم
وقد يفسد قربهمو الذى نلنا ببعدهم.
الأول: هنا، توقفنى الحيرة عن أن أقطع الأمر
فماذا لو طرحنا همنا للشيخ حين يجيئ.[90]

يتضح من الحوار السابق أنه كان المجير لأصدقاء الصوفية فى وقت الاضطراب. وقد انقسموا بين من يفضل أن يظل متصوفاً خالصاً، معتزلاً الحياة العادية، مكرساً نفسه للدين. والآخر الذى يرى ضرورة الاقتراب من العامة فى محاولة لمساعدتهم. وهذا وذاك يرى فى الحلاج خلاصه، فقوله هو القول السديد.

ولكن القضية لا تنتهى عند هذا الحد، فهناك مجموعات أخرى تتصف باللامبالاة، فهم لا يعرفون الحلاج، ولا يهتمون به كثيراً. وفى الواقع مثل هؤلاء الناس هم الأولى بتضحيات الحلاج، لأنهم يجهلون حقوقهم. ومن أجل أولئك القوم، قام الحلاج بسلسلة من المغامرات التى انتهت باستشهاده، فهؤلاء البشر فى حاجة لمن ينصحهم، ويطهر أرواحهم، ويرشدهم للفضيلة، ويأخذ بأيديهم للصراط المستقيم.

وفى تلك الأثناء، حين يقابلون الحلاج، يتركونه، لانشغالهم بحياتهم اليومية:

الفلاح: شيخ مجذوب، كم نلقى من أمثاله
فى سوق الشحاذين
التاجر: هيا نذهب، فلقد خلفت ابنى فى دكانى
وهو ضعيف العقل، إن جاءته جارية حسناء
أعطاها ما قيمته خمس قطع بثلاث أو أربع.
الفلاح: وأنا قد بعت الحنطة فى السوق اليوم
وأريد العودة لعيالى فى ظاهر بغداد بالمال سليماً قبل الليل
لو أبطأت لقادتنى رجلاى
للخمارة حيث أذيب نقودى فى كأس
أو أدفنها فى تكة سروال.[91]

الغرض من هذه الحوارية تهيئة القارئ لظهور الحلاج، تلك الحوارية التى

---

(90) السابق، ص494-496.
(91) السابق، ص498، 499.

تعد الجذر الذى يسبق المد الممثل فى لحظة تصاعد الأحداث باعتراف الحلاج أمام قومه ورجال الشرطة بعلاقته السرية بالله، سر الصوفية.

ويمثل المقطع التالى الانهيار المأسوى لشخصية الحلاج:

الحلاج: كونى بضعة منه تعود إليه
الشرطى: أتعنى أن هذا الهيكل المهدوم بعض منه
وأن الله جل جلاله متفرق فى الناس؟
الحلاج: بلى، فالهيكل المهدوم بعض منه إن ظهرت جوارحه
شرطى ثالث: فأنت إذن إله مثله مادمت بعضاً منه
الحلاج: رعاك الله يا ولدى، لماذا تستثير شجاى
وتجعلنى أبوح بسر ما أعطى
ألا تعلم أن العشق سر بين محبوبين
هو النجوى التى إن أعلنت سقطت مروءتنا
لانا حينما جاد لنا المحبوب بالوصل تنقمنا
دخلنا الستر، أطعمنا أشربنا
وراقصنا وأرقصنا، وغنينا وغُنينا
وكُوشفنا، وكاشفنا، عُوهدنا وعاهدنا
فلما أقبل الصبح تفرقنا
تعاهدنا، بأن أكتم حتى أنطوى فى القبر
الشرطى: كفى يا شيخ، هذا القول
عين الكفر...(92)

وهذه هى أشد حركات المد فى المسرحية، حيث يمنعه صـــراعه الـــداخلى وارتباكه من التحكم فى نفسه أو حفظ علاقته السرية بالله.

هذا الصراع هو أحد أنواع الصراع الثلاثة المتجسدة فى هذه المسرحية كما ذكرها د. شفيق، حيث يقول:

يأخذ الصراع فى هذه المسرحية ثلاثة أشكال:

1- صراع داخلى لدى الحلاج.

2- صراع خارجى بين الحلاج والسلطات فى بلاده.

(92) السابق، ص503-504.

3- صراع خارجى، يحكمه الحب، بين الحلاج وصديقه الشبلى.

وخلال هذه الأنواع الثلاثة تتجسد أزمة الحلاج..

ثم يواصل د. شفيق حديثه، فيقول:

تشغل الحلاج مشكلة سوء الأحوال الاجتماعية،من سوء توزيع الثروات، وما يعقبه من دمار نفسى، وفقدان الثقة فى العدل السماوى.(93)

ومن الواضح أن المسرحية بها ثلاثة مستويات أو أنواع من الصراع، ولكن لا يمكن القول بأن الحلاج فقد الثقة فى العدالة الإلهية، فهو صوفى أولاً، وقبل كل شىء. والصوفى لديه إيمان كبير بالله، وبالعدالة الإلهية.

وحينما يقتضى الأمر من الحلاج أن يختار ما بين اهتماماته وكلمة الله، يختار الأمر الثانى مضحياً بحياته فى المقابل. فكيف نتهم صوفياً متحمساً مثل الحلاج بفقده إيمانه بالعدالة الالهية، فهو ليس فقدان الثقة، ولكنه لحظة من الارتباك والتشكك حول ما يجب أن يختاره: جبة الصوفى، أو قضية العامة؟ والاختيار الثانى هو الكلمة أم الفعل [السيف]؟

ونتيجة لكلماته، يلقى رجال الشرطة القبض على الحلاج. ويحمل الفصل الثانى من المسرحية عنوان "الموت"، وكالمعتاد يهيئ عبد الصبور المشاهد منذ البداية إلى قمة تصاعد الأحداث، فيقدم حواراً تقديمياً بين اثنين من المسجونين اللذين يصاحبان الحلاج فى سجنه. فيبدأ حوارهما ببطء شديد، باستثناء الاشتباك الجسدى بينهما، والذى ينتهى بتعارفهما أو بتعرفهما على الحلاج:

الثانى: ماذا تعمل؟

الحلاج: أتأمل يا ولدى.

الأول: شاعر؟

الحلاج: أحياناً

الأول: هل تقرأ فى كتب القدماء؟

الحلاج: أحياناً.(94)

---

(93) فريد، ماهر شفيق، فصول، ص119.

(94) عبد الصبور، صلاح، الأعمال الكاملة، ص523.

وتثور أعصاب المسجونين، لأن حوارهما مع الحلاج لم يعطهما إجابات مباشرة. فهو لا يسألهما عن شيء مطلقاً.

السجينان: ولماذا لم تسألنا من نحن...؟

الحلاج: أصحابى فى دار الهجرة.(95)

ويظل الحلاج هادئاً جداً، حتى حينما يأتى الحارس ليجلده، حيث يغضب الحارس، ويعاقب الحلاج أكثر فأكثر، ويظل الحلاج صامتاً أيضاً، فيصرخ الحارس، ويتوسل إليه أن يظهر بعض معاناته.

الحارس: استحلفنى بالله، بأولادى، بتراب أبى

انظر لى نظرة خوف، تتبع سوطى وهو يحلق، ثم يرف ويتهاوى.

إسأل لى الله البقاء، أو سعة فى الرزق،

رقيا فى الجاه. اصنع شيئاً يوقفنى،

أرجوك.. اجعلنى أتوقف

فأنا قد أنهكت.(96)

وتمضى أحداث هذا المشهد فى بطء، ولكنها تسرع بالتدريج. ويجبر الحلاج على مواجهة السؤال: الكلمة أم السيف؟ ويبدأ رحلة الحيرة والشك:

الحلاج: أين المظلومون، وأين الظلمة؟

أو لم يظلم أحد المظلومين

جاراً أو زوجاً أو طفلاً أو جارية أو عبداً؟

أو لم يظلم أحد منهم ربه؟

من لى بالسيف المبصر..!

من لى بالسيف المبصر..!

"تدمع عيناه".(97)

وتتملكه الحيرة أكثر فأكثر، وهو خامل، سلبى، وفوق كل هذا مرتبك. إنها نفس الحيرة التى عبر عنها عبد الصبور فى كتابه حياتى فى الشعر، والتى جعلته غير قادر على الاختيار الصحيح، وتحديد الهدف.

---

(95) السابق، ص524.
(96) السابق، ص530.
(97) السابق، ص347.

ثم يتطور الحوار الدرامى حتى الذروة، وهذا ما يسمى بالمد، إنه تدفق عواطفه وحيرته، وهذا أحياناً يساوى عاطفة المؤلف، وهو ما يدفعنا إلى أن نبادله نفس المشاعر:

الحلاج: لا أبكى حزناً يا ولدى، بل حيرة
من عجزى يقطر دمعى
هبنى اخترت لنفسى، ماذا أختار؟
هل أرفع صوتى، أم أرفع سيفى؟
ماذا أختار..؟
ماذا أختار..؟(98)

لقد تملكته هذه الحيرة زمناً طويلاً، ولم يخرجه منها سوى إجراء المحاكمة الرسمية له.

إنه قدره الذى لم يقتصر عليه، بل تعدى لأتباعه. إنه ليس القدر الإغريقى الذى تفرضه الآلهة على البطل منذ البداية، على العكس إنه قدر إنسانى، قدر فرد اختار طريقه بإرادته، وبوعيه التام. وهذا ما حدث للحلاج، إذ اختار نهايته المأساوية بإرادته الحرة. نعم نهاية مأساوية، ولكن ليست بالمعنى التقليدى، وذلك لأن الحلاج اختار لنفسه طريق الشهادة منذ البداية.

فى المشهد الأخير، مشهد المحاكمة، يبرز أسلوب فنى آخر [من المد والجزر]. لم يحتو هذا المشهد حيرة البطل. والصراع المتعارف عليه لا وجود له أيضاً، وبدلاً من ذلك لدينا صراع، ولكن من نوع آخر، فصراعه ليس صراعاً داخلياً بين قوتين كما رأينا من قبل بين السيف والكلمة. ولكنه صراع خارجى بين قوتين مختلفتين: القوة المتمثلة فى السلطة، وهم القضاة - باستثناء "ابن سريج"- والمبادئ التى يمثلها الحلاج. إذا حاولنا تتبع أسلوب المد والجزر فى هذا الصراع، نجده غامضاً.وعليه لا يوجد صراع بالمعنى الاصطلاحى للكلمة، لأن دور الحلاج انتهى بنهاية المشهد السابق.

ويعى القارئ نفس الشيء تماماً، فهو يعلم أن المحاكمة ستنتهى باستشهاد الحلاج، حتى الحلاج نفسه ينتظر فى سلبية نهايته، ليكمل دوره كبطل مأساة. وإذا كان هناك تلميح إلى الصراع، فهو يتمثل فى تنافس كل حزب [القضاة والحلاج]

(98) السابق، ص548.

على ضم العامة إلى صفه، أو إقناع الآخرين بأفكاره.

والسؤال الآن هو: من يستطيع إقناع العامة؟

السلطة [المتمثلة فى القضاة] التى تستعبد العامة، أم الحلاج الذى يقدم حياته فداءً لحقوقهم وقضاياهم؟

وعن هذا السؤال نشأ ما يشبه المد والجزر، حيث يحاول كل حزب أن يقدم مبررات لأفعاله. وعليه، يحدث الارتباك.. إضافة إلى الانتظار المرير للحكم باستشهاد الحلاج.

أبو عمر: مولانا يدرى من زمن أنك تبغى فى الأرض فساداً تلقى بـذرة الفتنة فى أفئدة العامة وعقول الدهماء
هل تبغى أن يضع المسلم فى عنق المسلم سيف الحقد؟[99]
أبو عمر: أن يختل الناموس ويصبح أمر العامة أعلى من أمر الخاصة
أن يحكم فينا الحمقى والجهلة.[100]

وهم يحاولون هنا كيل التهم للحلاج، باستثناء أبن سريج الـذى يتحـداهم، باذلاً كل ما فى وسعه للدفاع عن الحلاج.

ابن سريج: مخصوص.. مخصوص.. مخصوص
هل خصوا هذا المجلس بالظلم..؟
قل لى فى لفظ واضح..
هل نحن قضاة باسم الله
أم باسم السلطان؟[101]

وحينما يفشل فى تحقيق ذلك، ينسحب من المحاكمة. والحلاج على الجانب الآخر لا يهتم بالدفاع عن نفسه، فكل ما يشغله هو الدفاع عن قومه:

الحلاج: ما الفقر؟
ليس الفقر هو الجوع إلى المأكل والعرى إلى الكسوة
الفقر هو القهر
الفقر هو استخدام الفقر لإذلال الروح.[102]

---

(99) السابق، ص564.
(100) السابق، ص565.
(101) السابق، ص571-575.
(102) السابق، ص587.

الحلاج يهتم بصالح الناس، ومن ثم وخلال المحاكمة يحدد قضيته بوضوح:

الحلاج: الدولة..!

لا أشغل نفسى بالدولة

بل أشغلها بقلوب أحبائى.[103]

ويعنى بأحبائه هنا قومه. ومما يؤخذ على المسرحية، تقديم الحلاج فى هذه الصورة السلبية، فهو لا يحاول الدفاع عن نفسه طوال هذه المدة، ولاسيما علمه بأن الموت ينتظره إن أدين فى المحاكمة. وإيقاع المحاكمة بطئ للغاية، ولا يساعد على تطور الأحداث حتى سؤال الشبلى والمجموعة التى تشارك فى محاكمة الحلاج. ويضم إلى جانب السلطة الممثلة فى القضاة الذين ينجحون فى تبرير أفعالهم لا يضيف جديداً.

ويشبه هذا المشهد مشهداً آخر فى مسرحية شكسبير "يوليوس قيصر"، حيث يلقى أنتونى كلمته الشهيرة على الناس بعد مقتل القيصر. ويلقى بروتس كلمته أيضاً. كل يحاول تبرير فعلته أمام الناس، وفى كلتا المسرحيتين يفوز الباطل.

أما عن استخدام المعادل الموضوعى فى المسرح، فيقول د. جوجوان:

لعل التوفيق بين الأسلوب والموضوع، هو أهم مبادئ المعادل الموضوعى لدى إليوت. الأمر الذى زج بالمصطلح إلى عالم المسرح، إذ أن جوهر المسرح يجب أن يركز على الحدث الداخلى أكثر من الخارجى. غير أن كتاب المسرح الإليزابيثى أولوا اهتمامهم لإظهار الرموز بدلاً من الحدث الداخلى فى شكل الحدث الخارجى المناسب، لاكتشاف ما أسماه إليوت بالمعادل الموضوعى.[104]

واهتمام عبد الصبور على الجانب الآخر بالحدث الداخلى والصراع، ما هو إلا تطبيق عملى لنظرية المعادل الموضوعى. وفى ذات الوقت، استخدم عبد الصبور بعض الرموز خلال المسرحية كالوردة، والشجرة المتعطشة للدماء، وخرقه الصوفى وغيرها.[105]

(103) السابق، ص583.
(104) جوجوان، الأفلام، الجزء 19 - سبتمبر 1985، العراق - بغداد ص42.
(105) خشبة، سامى، فصول، الجزء 11 - العدد 1 - "مأساة الحلاج، ليلى والمجنون: الرمزية والمأساة" ولمزيد من التفاصيل راجع ص129-139.

يقول د. جوجوان:

لا يكتمل تحقيق المعادل الموضوعى خلال الجزء الفنـى مـن القصـيدة، ولكن من خلالها ككل متكامل. وأعنى بذلك اكتمال أجزائها المختلفة.(106)

وهذا ما فعله عبد الصبور فى مسرحيته [مأساة الحلاج]، ويعنى بعمليـات المد والجذر خلال المسرحية، اكتمال أجزائها المختلفة. إذ يحقق الأسـلوب الفنـى للمسرحية الذى يحوى مجموعة من الصراعات ما يسميه إليوت "مجموعة الأشياء" أو "سلسلة الأحداث" التى تنجح – من خلال حقائق خارجية – فى منح القارئ نفس الشعور الذى حرك الكاتب، ودفعه لكتابة العمل.

فقد أثارت مشاعر الحيرة والبحث عن الخلاص عبد الصبور:

أما القضية التى تطرحها المسرحية، فقد كانت قضية خلاصى الشخصـى. فقد كنت أعانى حيرة مدمرة إزاء كثير من ظواهر عصرنا.(107)

ولا يحق لنا التشكيك فى النجاح الذى أحرزه عبد الصبور فى نقل مشاعره للقراء. ولكننا فى نفس الوقت يجب ألا نغفل إخفاقه فى بعض أجزاء المسرحية، خاصـة المشهد الأخير، إذ يبدو هذا المشهد منفصلاً عن المسرحية، فهو وحدة غريبة لهـا كيان قائم بذاته، يغلبه طابع الجمود، إذ تكاد المسرحية تنتهى فى المشهد قبل الأخير.

فما الذى دفع عبد الصبور إلى إخراج هذا المشهد فى الحالة التى هو عليها، يبدو أن السبب فى ذلك يرجع إلى عجز عبد الصبور عن فهم المعادل الموضوعى فهماً كاملاً. وهو يرى أن عليه نقل كل ما جاش فى صدره من مشـاعر خاصـة بالعمل للقارئ خلال المعادل الموضوعى، إذ يقول:

وهنا ألقت المسرحية قضية دور الفنان فى المجتمع، وكانت إجابة الحلاج هى أن يتكلم.. ويموت.(108)

كذلك يرى الكاتب أن حتمية موت الحلاج، كانت هى السبب فى إظهاره فـى نهاية المسرحية، ليس كشخصية إنسانية حقيقية، ولكن كشخصية نابعة من خيال كاتـب

---

(106) جوجوان، الأقلام، ص51.

(107) عبد الصبور، صلاح، الأعمال الكاملة، ص219.

(108) السابق، ص219.

المسرحية، الذى يطوع الحقائق وفقاً لأفكاره. وينهى عبد الصبور تحليله لمسرحيته قائلاً:

وكانت مسرحيتى مأساة الحلاج معبرة عن الإيمان العظيم الذى بـدا لـى نقياً لا تشوبه شائبة، وهو الإيمان بالكلمة.(109)

ب - ليلى والمجنون

كدأبه فى التنوع فى مصادره لكتابة مسـرحية جيـدة يمنحهـا تصـميماً معاصراً، استخدم عبد الصبور أسلوباً آخر من أساليب المعادل الموضـوعى فـى مسرحيته "ليلى والمجنون"، ألا وهو الموقف Situation. يقول إليوت:

لعل السبيل الوحيد للتعبير عن العواطف فى شكل فنى هو بإيجاد المعـادل الموضوعى لها، وبعبارة أخرى مجموعة من الأشياء موقف أو سلسـلة من الأحداث التى سوف تمثل الصيغة لهذه العاطفة الخاصة.(110)

ويتم التعبير عن هذا الموقف من خلال ما يسمى حسية التنـاص. ويعنـى الباحث بها أن الكاتب يستخدم عملاً أدبياً آخر كدعامة لعمله هو. وهذا هو ما فعله إليوت فى الأرض الخراب، كما يقول وليام هلن:

من أهم القضايا الرئيسية التى شغلت أوائل المـراجعين لقصـيدة الأرض الخراب، هى بالطبع تلك الأعداد الهائلة من التلميحات الأدبية المختلفة فى كتاب إليوت.(111)

وهذا يختلف عن أسلوب توظيف الأسطورة أو الفلكلور خلال المسرحية، مثلما فعل إليوت فى معظم مسرحياته(112). وعبد الصبور فى أربع من مسـرحياته الخمس(113). والعمل الذى اختاره عبد الصبور هو "ليلى والمجنون"، وهى مأخوذة عن مسرحية الكاتب المسرحى والشاعر المصرى العظيم أحمد شوقى. وهى موظفة كمسرحية داخل مسرحية. وقد يثار سؤال: لماذا اختار عبد الصبور هذه المسرحية تحديداً لتكون مرجعاً لمسرحيتة؟ ولا تأتى الإجابة عـن هـذا السـؤال إلا بفهـم

---

(109) السابق، ص220.

(110) Kermode, Frank., op. cit., p.48.

(111) Williams, Helen., The waste land, T.S. Eliot, Baron's Educational series, Inc., new york, 1968. p44.

(112) كل مسرحياته باستشناء Munder in the Cathedal.

(113) كل مسرحياته باستثناء مأساة الحلاج.

المسرحية بصورة جيدة. فقد اختارها لتكون معادلاً موضوعياً لما يشعر بـه عبد الصبور، أى لتحمل عاطفة خاصة بالكاتب تنقل للقارئ.

وتدور أحداث "ليلى والمجنون" عن مجموعة من الصحفيين والشعراء يعملون فى مجلة أدبية قبل ثورة يوليو 1952. يبحثون عن ثورة، ولكن لكل منهم تصور مختلف عن الأسلوب الذى يجب أن تتخذه هذه الثورة. "سعيد" شاعر حالم يؤمن بقدر الكلمات. غير أن "حسان" لا يؤمن بشيء إلا لغة الرصاص. و"زياد" حائر بين الاثنين، فليس لديه طريق محدد، ولهذا ينقد كل شيء يعتقد أنه خطأ. أما "ليلى"، فترمز إلى الأرض المحتلة التى يحبها الجميع، ويعزمون على تحريرها. هذه هى الشخصيات الرئيسية إضافة إلى بعض الشخصيات الثانوية الأخرى.

كتبت المسرحية عام 1972، وقد يساعدنا هذا على إدراك أن مضمون المسرحية يدور فى فلك الحياة المصرية قبل ثورة يوليو 1952، ولكنها تصور الصراعات التى أعقبت حرب يونيو 1967.

ومضمون المسرحية هو الحب والحرية. وقد سيطرت ضرورة تحقيقهما على فكر الكاتب عند كتابته لهذه المسرحية. وإذا تتبعنا الأسباب المجسدة فى المسرحية التى قادت المعلم/المخرج/رئيس التحرير لاختيار المسرحية، يمكننا فهم كيف نجح عبد الصبور فى العثور على المعادل الموضوعى لعاطفته. يكتشف المعلم أن فريقه من الصحفيين مصاباً بالإحباط الذى يخيم عليهم، ولهذا، يدعوهم لتمثيل مسرحية، ليتخلصوا من كآبة العمل لفترة:

زياد: "موليير"
الشيخ متلوف
فلدينا منه ألوف وألوف
حنان: لا، بل إحدى كوميديات الريحانى.(114)

ثم يمنحهم المعلم فرصة لاختيار ما يرغبونه، فيرفض حسان كالعادة كل شيء هادئ، فهو يريد طلقات الرصاص والمواجهات العسكرية.

---

(114) عبد الصبور، صلاح، الأعمال الكاملة، ص729.

حسان: لا يعجبنى الموضوع جميعه
فأنا أتخيل أننا لا نحتاج إلى أن نضحك
أو نمرح
ضحكت هذى المدن المتبلدة الحس خمسة آلاف سنة
إنا نحتاج إلى أن نغضب.[115]

أما المعلم، فقد قرر اختيار "ليلى والمجنون"، لأنه يرفض كلاً من الضحك والغضب:

الأستاذ: لن نضحك أو نغضب
ما رأيكم فى قصة حب.
أتذكر أنا مثلنا فى صغرى قصة شوقى الحلوة
"مجنون ليلى"
أتذكر – ما زالت – مشاهدها ومناظرها
وبما أنى المخرج
فأنا اختار النص.
زياد: لكن.. مجنون ليلى.
أعلى درجات الرومانتيكية.[116]

فيبدأ المعلم فى توزيع أدوار المسرحية، ولكن يقاطعه عامل الطباعة الذى يخبره برفض نشر مقاله [وقد يكون البوليس هو الذى رفض]، ولذا يقول:

الأستاذ: هذا ما كنت أظن
فلأكتب فى الحب
إلا إن كان الحب مثيراً لحساسية القانون
لا أتوقع أنهم قد منعوه بعد.
زياد: لا، بل منعوه
اسمع يا أستاذ.
(يقرأ فى إحدى الصحف المنشورة أمامهم)[117]

ولا يلزم حسان الصمت، بل يعلق متحدثاً عن إحدى المشاكل الاجتماعية التى زادت حدتها فى الفترة الأخيرة فى كتابة المسرحية:

(115) السابق، ص727،726.
(116) السابق، ص728.
(117) السابق، ص733-734.

حسان: يا أستاذ
لا تكتب فى الحب
اكتب فى النقمة والبغضاء
هذا عصر البغضاء.(118)

يختار عبد الصبور مشهداً للإلقاء، وهو أحد مشاهد الفصل الثالث من مسرحية شوقى، حيث تلتقى ليلى بالمجنون بعد زواجها من الرجل الذى اختاره أبوها. ويعبر هذا المشهد عن سعادة المحبين عندما يلتقون فجأة، فيشعرون بالمودة والسكينة بدلاً من الاغتراب الذى طالما عانوا منه.

"وليلى" الحبيبة تعرف دورها جيداً لأنها تحب "سعيد" [المجنون] منذ البداية. ولكن "سعيد" مازال شخصاً حالماً لا يستطيع أن يؤدى دوره جيداً، فيوجهه المعلم الذى يقوم بدور المخرج:

الأستاذ: ماذا تبغى من "ليلى" فى هذه الكلمات
إنك تبغى منها أن تكسر قشر مخاوفها
لتخرج منه امرأة طفلة
مشوبة بالشهوة والصمت
تتبعك إلى جزر الحب الملعون
الجزر المتوقدة على أطراف الكون المنسية
أو ترقد تحت جناحك ناشرة الشعر كجنية
فى تابوت اللذة والموت.(119)

وهذا هو نمط العلاقة بين ليلى والمجنون، بين الأمة، وبطلها، فترمز ليلى إلى الأمة كما يقترح "المعلم":

الأستاذ: بل إنك ليلى
روح ضائعة بين الواقع والحلم.(120)

وعندما يشعر سعيد بالفشل فى نهاية المسرحية، ويتحول إلى السلبية تجاهها يقول لها:

---

(118) السابق، ص735.
(119) السابق، ص744-745.
(120) السابق، ص732.

سعيد: هل مازلت أسيرة

فى أيدى الشركس والكهنة؟[121]

وعندما يطلق سراحها يهنئها "حسان":

حسان: أهلاً ليلى

قد زدت جمالاً حتى أصبحت مثالاً للحسن.[122]

بالرغم من حبه لها، ليس بوسعه غير هذا:

سعيد: ليلى

إنى أتعلق من رسغى فى حبلين

الحبلان صليبى وقيامة روحى

الحرية والحب

والحرية برق قد لا يتفتق عنه غيب

الأيام الجهمة

برق قد لا تبصره عيناى، وعينا

جيلى المتعب

لكن الحب يلوح قريباً منى

ليلى

هل تدرين؟

ما معنى أن يمنح رجل لامرأة قلبه!

رجل مثلى جاف كالصبار

لا يملك إلا هذى الزهرة.[123]

وهنا يأتى التعبير عن مضمون المسرحية: الحرية والحب. فالأول لا يستطيع تحقيقه، بينما يتمثل خلاصه فى الثانى. وتجد الشخصيات فى مسرحية شوقى فرصة لتحقيق هويتهم التى طالما تمنوها.[124]

وعندما يمثل "سعيد" دور المجنون، وتمثل "ليلى" دور محبوبته فى مسرحية شوقى، يصبح فعالاً ومؤثراً، فليلى لا تتغير لأنها تعرف دورها واحتياجاتها منذ

(121) السابق، ص870.
(122) السابق، ص947.
(123) السابق، ص758-759.
(124) خشبة، سامى، فصول، ص135.

البداية، أما سعيد، فيدرك أن الحلم بالحركة مستحيل فى الوقت الذى يصـــبح فيــه الحب ممكناً. وفى نهاية المسرحية تضل ليلى الطريق، فترحب بإغواء حسام لهـــا، ويرفض سعيد أن يحلم مع ليلى بالمستقبل، أو بالأحرى لا يعطيها المستقبل:

ليلى: لم لا تؤمن بالمستقبل
سعيد: فى بلد لا يحكم فيه القانون
يمضى فيه الناس إلى السجن بمحض الصدفة
لا يوجد مستقبل
فى بلد يتمدد فى جثته الفقر كما
يتمدد ثعبان فى الرمل
لا يوجد مستقبل
فى بلد تتعرى فيه المرأة كى تأكل
لا يوجد مستقبل.(125)

وصراع هذه المسرحية هو نفس المضمون المفضل لدى عبـــد الصـــبور، والذى قدمه فى مسرحياته السابقة.. صراع بين "السيف والكلمـــة"، فأيهمـــا يقلـــب الموازين؟ لم يستطع عبد الصبور أن يعرف الإجابة عن هذا السؤال فـــى "مأســـاة الحلاج"، ولكنه يحاول العثور عليها، وهذا ما دفعه لاستخدام نسيج التناص.

فقد أحسن استخدام الموقف فى مسرحية شوقى "ليلى والمجنون"، لينقل مشاعره هو للقراء. فالأستاذ يختار الحب ليبدأ به الثورة. كيـــف؟ لكـــل فـــرد مـــن مجموعـــة الصحفيين موقف وفكر مختلف، وكل منهم يصدق أن فكره هو السبيل الوحيد للثـــورة، ولكن الأستاذ يعتقد أن الحب هو الطريق الوحيد. بعبارة أخرى، الحب هو القوة الوحيدة القادرة على جمع الشخصيات التى ترمز إلى اتجاهات فكرية مختلفة. وإذا نجح تمثيـــل مسرحية شوقى فى تحقيق تلك الوحدة، فسوف تمضى الثورة فى طريقها الصحيح.

ونتيجة لهذا الهدف، يرغب الأستاذ فى جمع كل زوجين يرى أنهما ملائمان لبعضهما البعض. وحينما يجدهم سعداء، ينهى بروفة المســـرحية، لأن المســـرحية التى بداخل المسرحية [أى مسرحية شوقى] قد حققت غرضها.

---

(125) عبد الصبور، صلاح، الأعمال الكاملة، ص788-789.

الأستاذ: ما هذا اليوم المشرق
كل اثنين على جانب
أقول صباح الخير
أم أتفاعل وأقول
صباح الحب
حسان: أهلاً يا أستاذ
الأستاذ: مادمتم قد أصبحتم ألفا أليفه
فلقد أصبحت الحفلة لا جدوى منها.
لقد قادكم التمثيل للواقع
والواقع أكثر صدقاً.[126]

هذا هو ما حلم به منذ البداية، والآن وبعد أن يبسط الحب ظلاله عليهم، سوف يمضون فى الطريق الصحيح للحرية، لأن الحرية والحب هما جناحا المجتمع الكامـل، والآن يمكنهم الحصول على الجناح الثانى [أى الحرية]. والأمر ليس سهلاً كما يبدو لنا، لذا نجدهم يقاتلون بعضهم البعض، ولا يخطون خطوة صحيحة، ولكنهم يصلون أخيـراً إلى الطريق الصحيح، خلال تجربتهم الخاصة. وهذا ما يجمله سعيد فى نهاية المسرحية:

سعيد: يوماً ما ستحبين سواه
رجلاً يعرف أن اسمك ليلى
ويناديك باسمك
أنا...، لا...
أنا وقت مفقود بين الوقتين
أنا...
أنا أنتظر القادم.[127]

وتتضمن قصيدة "سعيد" الطويلة الحديث عن أسلحة البطل القادم الذى سيحب "ليلى":

سعيد: يوميات نبى مهزوم، يحمل قلماً
ينتظر نبياً يحمل سيفاً.[128]

(126) السابق، ص678.
(127) السابق، ص873-874.
(128) السابق، ص802.

وهذا يعنى أن الثورة فى حاجة إلى الكلمة والسيف وبينهما الحب. وحينما تتبع الباحث هذا على مستوى الرموز، وجد أن "ليلى" لم يرضها وجودها مع سعيد "الكلمة" أو حسام "السيف"، فينصحها "سعيد" بأن تنتظر مقدم البطل "النبى" (رجل الكلمة والسيف).

ولكن إصرار عبد الصبور على إقناع القراء بموضوعه، وإصراره على نقل مشاعره عن الحب والحرية للقراء، دفعه لاستخدام مقاطع مناجاة النفس الطويلة التى تعد كل منها قصيدة منفصلة، فهناك على سبيل المثال قصيدة تحمل اسم "يوميات نبى مهزوم يحمل قلماً، ينتظر نبياً يحمل سيفاً" الأمر الذى يضعف البناء الدرامى، إذ أنه لا يساعد على تطور الأحداث.

وأبرز عيوب هذا الأسلوب:

1- إنه يعزل القارئ عن التطور الدرامى للحدث، لأنه حين يندمج فى أحداث المسرحية، يقطع الأحداث فجأة شيء أشبه بقصيدة [حوار طويل]. ويعيش القارئ مع تلك القصيدة، ثم يجد نفسه مرة أخرى أمام الأحداث الدرامية.

2- إنه يحمل مضمون المسرحية، ولهذا يجد القارئ عبارات مباشرة، تخبره بما تحاول الأحداث تأكيده خلال ثلاثة فصول. ربما كان العيب الدرامى طبيعياً لعبد الصبور، لأنه لم ينس أنه شاعر قبل أن يكون كاتباً مسرحياً.

ويعزى كلا الخطأين إلى إصرار عبد الصبور على تذكير القارئ بعزمه على العثور على حقائق خارجية، لتحقيق المعادل الموضوعى.

استخدام الراوى كقناع درامى

"بعد أن يموت الملك و مسافر ليل"

من الراوى؟ يجيب عبد الصبور:

الراوى هو البديل للجوقة التى عرفها المسرح الإغريقى.(129)

كان عبد الصبور نفسه عاجزاً عن نقل مشاعره وأفكاره لقراءه مباشرة، فيستخدم الطرق التى تساعده على تحقيق فكرته. وإحدى هذه الطرق هى: استخدام الراوى فى اثنتين من مسرحياته: "بعد أن يموت الملك"، و"مسافر ليل"، ويمثل

(129) السابق، ص697.

الرواة اتجاهات مختلفة، يربطهم نفس العمل، ألا وهو عمل الجوقة الإغريقى.

الراوى هو بديل للجوقة كما قلت، إذ أنه يوضح ويعلق ويشير.(130)

يستخدم عبد الصبور الراوى فى كلتا المسرحيتين، كقناع، أو كنائب عنـــه، يردد أفكاره. وهو يقلد إليوت فى أدائه لهذا الأمـــر، إذ أن تريزيـــاس يلعـــب دور الراوى فى قصيدته الطويلة "الأرض الخراب". ويقول إليوت أن ما يراه تريزيـــاس ويقوله هو جوهر القصيدة، إذ أن تريزياس هو الشخص الذى ينقل أفكاره ومشاعره.

بعد أن يموت الملك

يشبه دور الراوى فى هذه المسرحية الجوقة الإغريقية إلى حد كبير، ولكن لا يلعبه مجموعة من الأشخاص كما فى حالة الجوقة الإغريقية، ولا شخص واحد كما فى "مسافر ليل". بل هم ثلاث نسوة يتحدثن كل على حده، ولكن بلسان واحد.

فحديث إحداهن يكمل حديث الأخرى. وينحصر دورهن فـــى تقـــديم كـــل فصل، والتعليق على نهاية المسرحية، ولكن حديثهن يبدو حديثاً فكرياً خالصاً، فهن يتحدثن عن أرسطو وعن عناصر الدراما وذروتها. يتحدثن عما يدور فى خلد عبد الصبور. ويبدأن فى تقديم المسرحية فيقلن:

المرأة الأولى: والمسرحية التى نقدمها لكم الليلة من تأليف شاعر يدعى صلاح عبد الصبور، وهو رجل أسمر ذو نظارات، كان يزورنا أحياناً فـــى أثناء البروفات ومن إخراج...(131)

ثم ينقدن علماء ذلك العصر، فيقلن:

المرأة الثالثة: وبحثنا عن كتاب أرسطو، فإذا بجميع مثقفينـــا لا يعرفـــون شكله، وجميع الذين يتحدثون عنه لم يقرأوه.(132)

وتقتبس الثانية منهن مقطعاً من كتاب لأرسطو. وفى بداية الفصل الثـــانى يتحدث عن المحاكاة فى المسرح، كما لو كن كاتبات مسرح أو ناقـــدات، أو علـــى الأقل نساء متعلمات، على الرغم من أن عبد الصبور يقدمهن كمحظيات للملك.

(130) السابق، ص699.

(131) السابق، ص228.

(132) السابق، ص234.

المرأة الثالثة: أوليست لفظة المحاكاة لفظة لعينة، فقد حيرت النقاد كثيراً.(133)

وهن فى روايتهن لبعض الأحداث، بدلاً من تصويرها فى مشاهد دراميـــة، يعددن القارئ للأحداث التالية، وكعادة عبد الصبور، لم يستطع أن يختتم مسرحيته بنهاية حاسمة، ولهذا فقد وضع ثلاث نهايات مختلفة، تاركاً للقارئ اختيار المناسب منها.

المرأة الثالثة: والحلول الثلاثة التى توقف عندها المؤلف هـــى الحلـــول الثلاثة المختلفة لكل مشكلة: حل الشكوى إلى الأقدار، وحل الانتظار، وحل التصدى للموقف بكل شدته وتعقده.(134)

هذه النهايات الثلاث هى الآراء التى أراد عبد الصبور نقلها، ولكنـــه لـــم يستطيع اختيار إحداها، فيستخدم الثلاث ليلعبن دور الراوى الذى ينقل أفكاره.

مسافر ليل

أما الراوى فى مسرحية "مسافر ليل"، فله دور أكثر إيجابية، رغم أنـــه لا يقدم دوراً فعالاً. ونرى هنا استخدام القناع المسرحى نموذج تريزياس ثانية.

فنفس الطريقة مستخدمة فى "مسافر ليل"، إذ يعلق الراوى ويشرح الأحداث الدرامية. وهو مثل تريزياس تماماً سلبى وخامل. يرى السائق وهو يطعن المسافر، ومع ذلك لا يتحرك للدفاع عنه:

الراوى: لا أملك أن أتكلم
وأنا أنصحكم أن تلتزموا مثلى
بالصمت المحكم.(135)

الأكثر من ذلك أن القاتل يأمره بمساعدته فى حمل جثة المسافر، فيقول له:

الراوى: ماذا أفعل
ماذا أفعل
فى يده خنجر
وأنا مثلكمو أعزل
لا أملك إلا تعليقاتى

(133) السابق، ص314.
(134) السابق، ص392.
(135) السابق، ص678.

ماذا أفعل

ماذا أفعل.[136]

وينهى عبد الصبور مسرحيته بهذه الأسئلة الاستسلامية. وفى تعليقه على المسرحية، يحدد دور الراوى، فيقول:

وأنا أعتقد أن الراوى شخصية رئيسية من شخصيات مسرحيتى... [137]

ويواصل شرحه فيقول:

فهو ممثل لكل من هم خارج المسرح، لذلك فهو يقف على حافته. إن على المسرح جلاداً وضحية، ولكن هناك آخرين ليسوا جلادين وليسوا فى الوقت ذاته ضحايا "لوقت ما.. ربما" فما هو موقف هؤلاء؟ إنهم يضحكون ويمرحون، وينثرون ذكاءهم الرخيص، ولا يستنكفون أن يساعدوا الجلاد على حمل جثة الضحية. إنهم ظرفاء العصر وأوباشه.[138]

يظهر هذا المقطع المطول، ما يقصده عبد الصبور من استخدامه للراوى، فهو يمثل الأشخاص الذين يفعلون أى شىء دون مراعاة للشرف، كما أنه يمثل الأشخاص السلبيين الذين بوسعهم تغيير الأشياء للأحسن، ولكن الخوف يجعلهم يستسلمون للسلطات.

وقد نجح عبد الصبور فى تصوير شخصية الراوى، ولكنه أخفق فى شرح رمزيته. وهى نقطة ضعف تؤخذ عليه. ويمكن أن يحمل الباحث الآثار الفنية لإليوت وأعماله على المسرح الشعرى لدى عبد الصبور الذى استمد أساليبه المسرحية من الأعمال المختلفة لإليوت. فقد استمد عبد الصبور من المسرح الشعرى لدى إليوت استخدام الجوقة، وتأثر إليوت بالطراز الإغريقى للمسرح، خاصة استخدام الجوقة، الذى ظهر فى اثنتين من مسرحياته "جريمة قتل فى الكاتدرائية"، و"لم شمل العائلة"، ولكن الجوقة سلبيون دائماً.

جاء استخدام عبد الصبور للجوقة فى طريقتين مختلفتين، الأولى كمجموعة من الأشخاص، كما فى "مأساة الحلاج". والأخرى فى استخدام الراوى، كما فى "بعد أن يموت الملك"، "مسافر ليل" و"الأميرة تنتظر".

(136) السابق، ص680-681.
(137) السابق، ص699.
(138) السابق، ص699.

يؤكد إليوت على أهمية التراث بالنسبة للمسرح الشعرى فى مقالاته، ولهذا استخدمه كثيراً فى شعره ومسرحه، ففى المسرح استخدم إليوت عناصر أسطورية ودينية من التراث، غير أن عبد الصبور استخدم عناصر من الأسطورة والدين والفلكلور والقصص الشعبية، كألف ليلة وليلة. والفارق بين عبد الصبور وإليوت هو أن الثانى يشير إلى مصادره، بينما يغفل عبد الصبور ذلك.

وفى شعره استخدم إليوت لغة الحياة اليومية، خاصة الكلام الذى جاء على لسان فتاة الآلة الكاتبة فى قصيدة "الأرض الخراب". ويعلن عبد الصبور عن إعجابه بهذا الأسلوب فى كتابه "حياتى فى الشعر"، فيدفعه هذا الإعجاب إلى استخدام تلك اللغة فى بعض مسرحياته "مأساة الحلاج"، "ليلى والمجنون" و"مسافر ليل".

واستخدام "المعادل الموضوعى" هو أيضاً إحدى الوسائل التى أخذت من نقد إليوت، إذ طبقه عبد الصبور فى معظم مسرحياته، فاستخدم طريقتين للنظرية، كما يلى:

أ- نجح فى مأساة الحلاج فى نقل أفكاره ومشكلاته للقارئ خلال شخصية البطل "الحلاج".

ب- وجد عبد الصبور موقفاً يمكن أن يحمل مشكلاته وقضاياه التى يرغب فى التعبير عنها، ويتمثل هذا الموقف فى مسرحية شوقى، التى أعيدت روايتها فى مسرحية عبد الصبور "ليلى والمجنون".

وآخر الأساليب الدرامية هو استخدام الراوى كقناع درامى. ويتبع عبد الصبور فى تصويره نمط تريزياس فى "الأرض الخراب"، وإكسابه للراوى الذى يعد قناعاً درامياً يعبر الكاتب من خلاله عن أفكاره ومشاعره، وقد طبق عبد الصبور هذا الأسلوب فى اثنتين من مسرحياته: "بعد أن يموت الملك"، و"مسافر ليل".

يتمثل الراوى فى المسرحية الأولى فى النسوة الثلاث، يتحدثن كل على حدة، ولكنهن يتحدثن بلسان واحد، عن عروض أرسطو، وذروة وعناصر العرض المسرحى.. إنهن يعكسن أفكار عبد الصبور نفسه.

والراوى فى "مسافر ليل" يلعب دوراً أكثر إيجابية بالمشاركة فى الأحداث، وهو يشبه تريزياس بطل "الأرض الخراب"، وهو فى كلتا المسرحيتين يتمثل لسان حال الكاتب.

خاتمة

يؤكد إليوت على ضرورة وجود الشعر فــي المسرح، ولذا فهو يرى أن الشعر يجب أن يكون جزءاً من البناء الدرامى، وليس مجرد زخــرف أو صــفة.

وجاء الجزء الأول من هذه الأطروحة مناقشاً للمفاهيم الدرامية لدى إليوت وعبــد الصبور، فإليوت يرغب فى وجود نوع من أنواع المسرح المكتوب يمكن للعامة أن يفهموه فى سهولة ويسر.

الشعر من وجهة نظر الكاتبين يسمو بالمسرح، وهــذا هــو مــا دفعهمــا لكتابة مسرح شعرى، مسهمين بذلك فى إحيائه بعد غيبة طالت كثيراً عن الأدبــين العربى والإنجليزى.

وثمة بعض عوامل دفعتهما لهذا، فكلاهما حاول التخلص من تأثير شكسبير عليه. وكلاهما شاعر حَوَت بعض قصائده بذور المسرح الشعرى. وكمــا أن اثــر مسرح إليوت كان عاملاً دفع عبد الصبور إلى المسرح الشعرى، فقد كانت كتابــة إليوت للقصيدة القناع سبباً آخر دفع عبد الصبور لكتابة قصيدة القناع. "وربما كانت

قصيدة القناع، هى مدخلى إلى عالم الدراما الشعرية" هكذا يقول عبد الصبور.

طالب الكاتبان أيضاً باستخدام الشعر بدلاً من النثر فـى المسـرح، إذ أن الشعر يكثف المشاعر، ويسمو بخبرات الحياة اليومية. ويبرز إليوت وجهة النظـر هذه فى مقالاته النقدية خاصة "الشعر والمسرح"، ثم يكرر عبد الصبور وجهة نظر إليوت فى كتابه "حياتى فى الشعر".

زاوج إليوت بين الشعر والمسرح مرتين فى مسرحية "جريمة قتـل فـى الكاتدرائية" 1935، إذ قدم نثراً بعد مشهدين من الشعر بينهما فترة مليئة بـالتوتر، ولكن حين يطلب الأمر إقناعاً عقلياً، فالنثر هو الأقدر على التعبير. والمشهد الآخر هو موعظة بكيت الدينية، إذ اعتاد رواد الكنائس أن يستمعوا إلى الوعظ نثراً، وهو لم يرغب فى أن يصدم مشاهديه.

استخدم عبد الصبور هذه الطريقة فى إحدى مسرحياته، ألا وهى "بعـد أن يموت الملك"، فالنسوة اللاتى يلعبن دور الراوى بالتعليق على الأحـداث، يتحـدثن نثراً، فهن يظهرن بعد المواقف الصعبة ليهدئن من روع المشاهد، ويهيئنـه ذهنيـاً للأحداث التالية.

أما الفصل الثانى، فيتناول تأثير تيمات إليوت على المسرح الشعرى لـدى عبد الصبور – ونبدأ بموضوع الاستشهاد الذى يظهر فى مسرحيتى "جريمة قتـل فى الكاتدرائية"، و"مأساة الحلاج"ـ إذ يقلد عبد الصبور إليوت فى تصويره لبطلـه الحلاج على غرار بطل إليوت بكيت، فكلا البطلين قائد متدين يواجه العديـد مـن المشكلات والاغراءات، لتحقيق مكاسب شخصية، ولكنه يرفض الاستسـلام، ولـم يفتر عن الدفاع عن قضيته.

ويشعر الباحث بتأثير إليوت حينما يجد أن الموضـوع والاتجـاه الـدينى والأحداث والمحاكمة ونهاية المسرحية لـدى عبـد الصـبور تتشـابه ومثيلاتهـا لدى إليوت.

أما موضوع الاغتراب، فقد تناولته بعض مسرحيات الكاتبين، فإليوت هـو

أحد أبناء الحضارة الغربية الذين صدموا بالحربين العالميتين: الأولى والثانية، وعبد الصبور – كما هو معروف – تأثر بأعمال إليوت الشعرية والمسرحية التى تناولت هذا الموضوع، إذ أن المشكلات السياسية والاجتماعية هى التى دفعت عبد الصبور إلى تقليد إليوت.

وقد اتخذ هذا الموضوع أنماطاً مختلفة للتعبير، منها:

1 - مشاعر الخوف، الترقب أو المعاناة

يعبر إليوت عن هذه المشاعر فى مسرحياته "جريمة قتل فى الكاتدرائيـــة"، "لم شمل العائلة"، "حفل كوكتيل"، "الكاتب المؤتمن"، و"رجل السياسة العجوز"، ويقلد عبد الصبور نمط التعبير هذا فى مسرحياته "مسافر ليل"، و"ليلى والمجنون".

2 - شخصيات منعزلة عن المجتمع

مثل هارى فى مسرحية إليوت "لم شمل العائلة" وهو نموذج الرجل المنعزل ،وسعيد فى "ليلى والمجنون" لعبد الصبور. والعلاقة الأسرية فى "الكاتب المــؤتمن" تشبه العلاقة بين الملك والملكة فى "بعد أن يموت الملك" فكلتاهمـــا تفتقــر للحـــب والتفاهم المتبادلين.

3 - شخصيات تبحث عن طريقة للخلاص

وهذا شأن معظم شخصيات إليوت فى: "التئام شمل العائلة"، "حفل كوكتيل" و"رجل السياسة العجوز"، ومن ثم يصور عبد الصبور شخصـــياته علـــى غـــرار شخصيات إليوت التى تبحث عن الخلاص، خاصة فى مسرحيات "ليلى والمجنون"، "بعد أن يموت الملك".

4 - شخصيات تحيا فى وهم

مثل "هارى" فى "التئام شمل العائلة"، "لورد كلافرتون" فى "رجل السياســـة العجوز" و"السير كلاود" فى "الكاتب المؤتمن"، فجميعهم نماذج أصلية، نسخ منهـــا عبد الصبور شخصياته، خاصة الأميرة فى "الأميرة تنتظر"، الملكة فـــى "بعـــد أن يموت الملك"، و"سعيد" فى "ليلى والمجنون".

5 - تيمة الجدب

ويتناول إليوت هذا الموضوع في عدد من أعماله الشعرية مثـل "الأرض الخراب"، والمسرحية، كما في "جريمة قتل في الكاتدرائية" و"حفل كوكتيل"، فجميع الشخصيات تحيا حياة عقيمة. كذلك استخدم عبد الصـبور هـذا الموضـوع فـي مسرحياته في شكل صور الحب والحلم بالخصب الذي رمز له بالطفل، فـبطلات المسرحية يحلمن بالأمومة في الوقت الذي يعجز فيه أزواجهن عن تحقيـق هـذه الرغبة، مثلما في "بعد أن يموت الملك"، "ليلى والمجنون" و"الأميرة تنتظر"

تيمة الموت والبعث

يرى إليوت في صلب المسيح تطهيراً للناس من الآثام والخطايا، وإعـداداً لنوع جديد من الحياة الخصبة، ولذا استخدم هذه الفكرة موضوعاً وتيمة للعديد مـن قصائده ومسرحياته، كما في قصائده "الأرض الخـراب"، و"الرباعيـات الأربـع"، وأعمال أخرى. وكما في مسرحياته "جريمة قتل في الكاتدرائية"، و"حفل كوكتيـل". واستثمر عبد الصبور هذه الفكرة في معظم مسرحياته، خاصة في "مأساة الحلاج"، "الأميرة تنتظر"، و"بعد أن يموت الملك".

وتناول الفصل الثالث التأثير الفني لإليوت على مسرح عبد الصبور.

استخدام الجوقة

حينما بدأ إليوت حياته باعتباره كاتباً مسرحياً، كان علـى درايـة كبيـرة بالمسرح الإغريقي، وتأثر بالبناء الدرامي له، رغم أن كل واحدة مـن مسـرحياته الخمس، تعد تجربة جديدة في حد ذاتها. ويتجلى هذا الأثر الإغريقي في اسـتخدامه للجوقة، الذي ظهر في: "جريمة قتل في الكاتدرائية" و"التئام شمل العائلة"، ولكنهـا جوقة سلبية ومقهورة. ويشير عبد الصبور إلى أهمية الجوقة فـي تعليقـه علـى مسرحيته "مسافر ليل"، وهو يعكس ويكرر وجهة نظر إليوت. وقد استخدم الجوقـة بشكلين دراميين مختلفين، الأول: أفراد من عامة الشعب، كما في "مأساة الحـلاج". والآخر شخصية الراوي في "بعد أن يموت الملك"، "مسافر ليل" و"الأميرة تنتظر".

استخدام التراث

يؤكد إليوت على أهمية التراث بالنسبة للمسرح الشعرى. وقد طبق نظرية التراث هذه فى مسرحه الشعرى. مستخدماً عنصرين من عناصر التراث: الاتجـاه الدينى فى "جريمة قتل فى الكاتدرائية"، والاتجاه الأسطورى فى مسرحياته الأربـع التالية، وكالمعتاد أعاد عبد الصبور وجهة نظر إليـوت فيمـا يخـص التـراث، واستخدمها فى كافة مسرحياته، فاستخدم الدين، الأسطورى، والفلكلور، والقصـص الشعبية كألف ليلة وليلة فى "الأميرة تنتظر" و"بعد أن يموت الملك"، كما أنه خلـق جوا أسطورياً فى "مسافر ليل"، واستخدم الأسطورة الإغريقية فى "بعد أن يمـوت الملك". والفارق بين إليوت وعبد الصبور هو أن إليوت يذكر المصادر التى استمد منها أعماله.

استخدام لغة الحياة اليومية Typist Fragment

استخدم إليوت هذا الأسلوب فى بعض قصائده، خاصة مشهد فتـاة الآلـة الكاتبة فى "الأرض الخراب". وقد أعلن عبد الصبور عن إعجابه بشعر إليوت فـى كتابه "حياتى فى الشعر"، إذ قاده إعجابه هذا إلى استخدام هذا الأسلوب فى بعـض مسرحياته، مثل: "مأساة الحلاج"، "ليلى والمجنون"، و"مسافر ليل".

استخدام تقنية المعادل الموضوعى: وهو يبدأ بشـرح نظريـة المعـادل الموضوعى باعتبارها وسيلة تعين الكاتب على نقل مشاعره وأفكاره للقراء، وقـد استخدم عبد الصبور هذه الطريقة فى معظم مسرحياته، ولكن بطريقتين مختلفتين:

1- فى مأساة الحلاج، ينجح فى نقل مشاعره ومشـكلاته إلـى القـراء خـلال بطله الحلاج.

2- تقنية التناص، حيث يجد عبد الصبور موقفـاً يمكـن أن يحـل المشـكلات. والموقف موجود فى مسرحية شـوقى التـى يعـاد قصـها فـى مسـرحية "ليلى والمجنون".

استخدام الراوى كقناع

استخدمه عبد الصبور، ليعبر عن آرائه فى اثنتين من مسرحياته: "بعد أن يموت الملك" و"مسافر ليل"، فالراوى فى المسرحية الأولى عبارة عن ثلاث نسوة يتحدثن كل على حدة. ولا اختلاف بينهن، فحديثهن متصل، حيث يتناولن فى ثنايا حديثهن عناصر المسرح، وكتاب الشعر لأرسطو، فهن يعكسن أفكار عبد الصبور نفسه. وباختصار، الرواة فى المسرحيتين هم المتحدثون بلسان صانعيهم.

المصادر والمراجع

أولاً - المراجع العربية

(1) المصادر:

عبد الصبور، صلاح: الأعمال الكاملة قصائد ومسرحيات:

أ - الشعر:

- الناس فى بلادى، 1957.
- أقول لكم، 1961.
- أحلام الفارس القديم، 1964.
- تأملات فى زمن جريح، 1970.

ب- المسرحيات:

- الأميرة تنتظر، 1970.
- مأساة الحلاج، 1964.
- ليلى والمجنون، 1970.
- مسافر ليل، 1969.
- بعد أن يموت الملك، 1973.

جـ- النثر:

- حياتى فى الشعر، دار الدعوة، بيروت، 1972.
- الإبحار فى الذاكرة، دار الشروق، بيروت، القاهرة، 1981.
- قراءة جديدة لشعرنا القديم، دار اقرأ، بيروت، بدون تاريخ.
- ماذا يتبقى منهم للتاريخ، القاهرة، 1966.
- مدينة الحب والحكمة، القاهرة، 1972.
- على مشارف الخمسينيات، دار الشروق، بيروت، القاهرة، 1983.

(2) المراجع:

- **دوّارة، فؤاد**، صلاح عبد الصبور والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982.
- **سيد، محمد السيد**، التراث فى مسرح صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية، القاهرة، 1982.
- **الحجاج، أحمد شمس الدين**، أصول المسرح العربى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1981.
- **السعدنى، أحمد**، مقالات فى النقد الحديث، الجزء الثانى، دار حراء، المنيا، 1982.
- **السيد، حسان سعد**، الاغتراب فى المسرح المصرى الحديث بين النظرية والتطبيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986.
- **إسماعيل، عز الدين**، الشعر العربى المعاصر، قضاياه وسماته الفنية والأخلاقية، دار العودة، دار الثقافة، الطبعة الثالثة، 1981.
- **إسماعيل، كامل محمد**، الشعر المسرحى فى الأدب المصرى المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1981.
- **إبراهيم، عبد الحميد**، المسرح المصرى المعاصر، دار حراء، المنيا، 1983.
- **متى، فائق**، إليوت، دار المعارف، القاهرة، 1966.
- **رجب، محمود**، الاغتراب، الجزء الأول، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1978.

(3) الدوريات العربية:

- **إبراهيم، عبد الحميد**، "الحلاج وبيكيت"، فصول، مجلة النقد الأدبى، الأدب المقارن، الجزء الثانى، المجلد الثالث، العدد الرابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، يوليو 1981.
- **فريد، ماهر شفيق**، "تأثير ت. إس. إليوت على الأدب العربى الحديث"، فصول، مجلة النقد الأدبى، قضايا الشعر المعاصر، الجزء الرابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، يوليو 1982.
- **خشبة، سامى**، "تأثير ت. إس إليوت على الأدب العربى المعاصر"، فصول، مجلة النقد الأدبى، الشاعر والكلمة، المجلد الثانى، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، أكتوبر 1981.
- **جو جو ان**، "ت. إس. إليوت فى الأدب العربى"، الأقلام، أدبية شهرية، وزارة الثقافة والمعارف، العدد 19، سبتمبر، بغداد 1985.
- **تامر، فاضل**، "صلاح عبد الصبور، ناقد يعارض الثنائية"، الأقلام، أدبية شهرية، العدد 11، وزارة الثقافة والمعارف، بغداد، نوفمبر 1985.

ثانياً: المراجع الأجنبية

(A) Primary Sources:

- **Eliot, T. S.**, collected plays,
  - Murder in the Cathedral (1935).
  - The Family Reunion (1939).
  - The Cocktail Party (1949).
  - The Confidential Clark (1953).
  - The Elder Statesman (1958).
  - Faber & Faber, London, 1962.
- _______, Complete poems & plays, Faber & Faber, London, 1967.
- _______, Selected Prose of T. S. Eliot, with an Introduction by Frank Kermode, Faber & Faber, London, 1975.

(B) Secondary Sources:

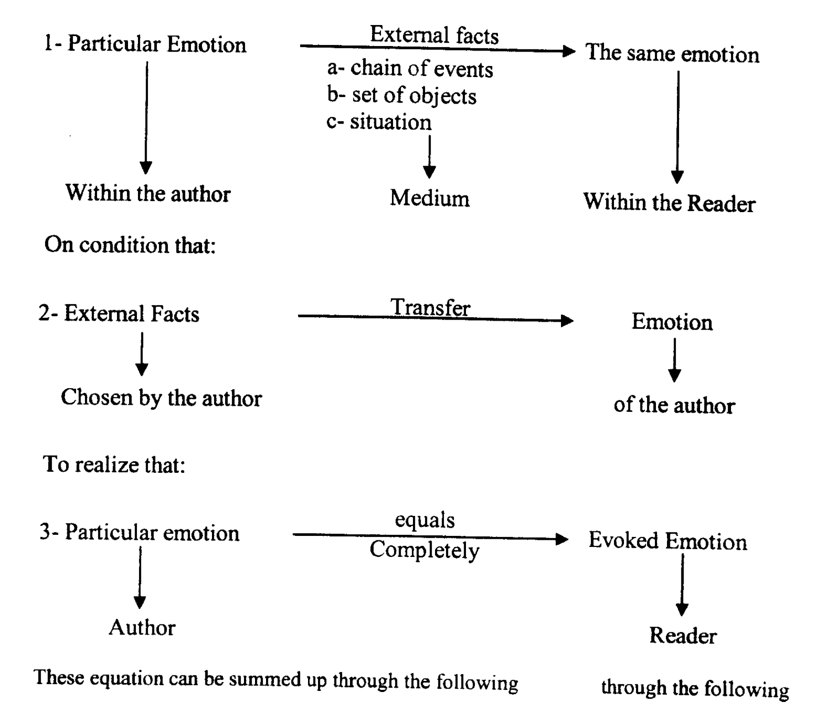
- **Annouhli, Jean.,** Becket ou l'Honneur du Dieu, Translated by Saad Mekkawy, National Library, Cairo, 1966.
- **Aughtry, Charles Edward.**, Landmarks in Modern Drama from Ibson to Ionesco, Houghton, Mifflim Company, Boston, 1963.
- **Boulton, Marojrie.**, The Anatomy of Drama, Rout edge, Kegan Paul, LTD., London, 1960.
- **Brooks, Cleanth & Winsott.**, Literarty Criticism, London, 1972.
- **Clark David, R.** (Ed.), Twentieth Century Interpretations of Murder in the Cathedral., A collection of critical Essays, Prentice-Hell Inc., England cliffs, New jersey, 1971.
- **Cowan, J. Milton,** (Ed.), A Dictionary of Modern Written Arabic, English, Librairie Du Liban, Biertit, Macdonaid & Evans, LTD, London, 1974.
- **Cuddan, J. A.**, A Dictionary of Literary, Terms, Penguin, Books, New York, 1979.
- **Evans, Bergen**, Dictionary, of Mythology, Mainly Classical Franklin Watts, London, New York, 1971.

- **Granvil, Barker**, Harley, On Dramatic Method, A Drama Book 95, Hill a wang, Inc. New York, 1956.
- **Hamilton, Edith**., Mythology., New York & Scarborough, 1968.
- **Liccthelm, George**, "Alionation", International Encyclopedia, of the Social Sciences, Vol. 1, David, L. Sills (Ed.), The Macmillian, company & the free press, New York & Collier-Macmillan publishers London, 1968.
- **Little, Tom**, The Modern Egyptian Nations of the Modern world Ernest Benn LTD, London, First Ed., 1967.
- **Mexwell, D.E.S.**, The poetry of T.S., Eliot, Routledge, Kegan pual, London, 1969.
- **Metwally, A. A.**, Studies in Modern Drama, Vol. 11, Beirut 1978.
- **Mullik, B. R., T. S. Eliot**, Murder in the Catherdral Critical studies, Vol. V1, Delhi and others, S. Chand & Co. 1969.
- **Ronald, Carter and Burton**, Explorations in Language study, literary text and language study, Edward Arnold. London, 1983.
- **Samaan, Khalil**, Murder in Baghdad, Salah Abd Al-Sabur, Arabic Translation, series of the Journal of Arabic Literature, Vol. 1, London, 1972.
- **Schaar, Jhon H.**, "Escapes from Authorit", The Prospectives of Brich Fromm, Basic Books, Inc. Publishers New York, second Ed. 1981.
- **Sinclair, T. A.**, A History of Classical Greek Literature, from Homer to Aristotle George Routledge & Sons LTD., London, 1934.
- **Styan, J. L.**, The Elements of Drama, Cambridge University press, Great Britain, (without date).
- ________, The War of June 1967, Its scientific its Development and effects on piece, and the liberation Movements in the world, International Conference of Parliamentarians on the Middle East Crisis, Cairo, 2-5 February 1970.
- **Williams, Helen**, The Waste Land, T.S., Eliot, Baron's Educational Series, Inc., New York, 1968.
- **Williamson George**, A Reader's Guide to T.S. Eliot, Poem by poer Analysis, Thoman & Hudson. U.S.A., 1955.

ملاحق

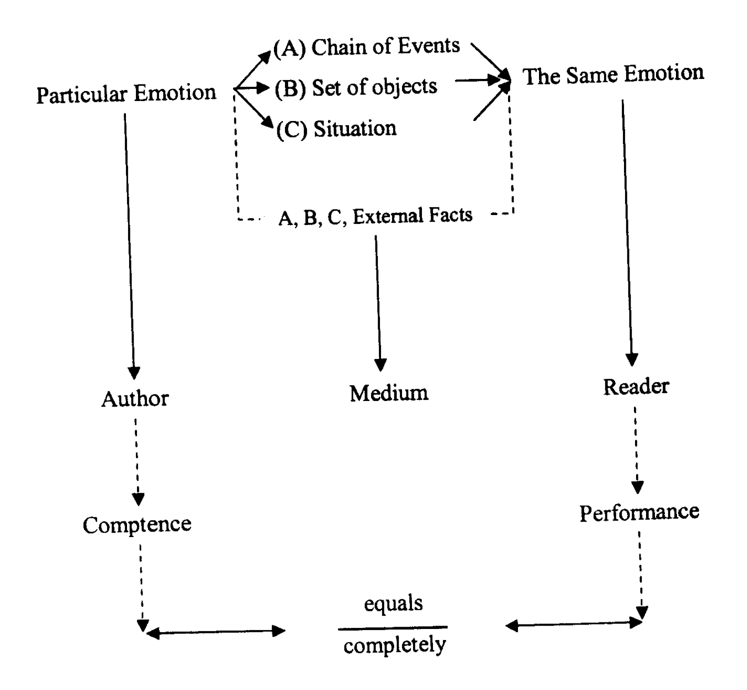
ملحق (1)

The objective Correlative may be represented in the following diagram and equations:



These equation can be summed up through the following through the following

ملحق (2)



(A) Chain of Events
Particular Emotion
(B) Set of objects
The Same Emotion
(C) Situation
A, B, C, External Facts
Author
Medium
Reader
Comptence
Performance
equals
completely

المحتويات



المنيا - 5 ميدان الساعة

ت 0127899112 - 086/2377034

فاكس 086/2377034

E-mail: heshamgebaly@yahoo.com